

البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٢٢٢ - يونيو ١٩٩٧

■ السوجه الآخر لابن خلدون

د. محمد خير شيخ موسى

■ الخطاب الأدبي ولسانيات النص

د. منذر عياشي

■ عبدالله سنان شاعر الواقعية الثورية

فاضل خلف

■ شمس

يعقوب عبدالعزيز الرشيد

مخلص ونوس

سعاد الكواري



البيان

العدد 323 - يونيو 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس،
قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5
دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5
ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان،
المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20
ديناراً كويتيً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت
25 ديناراً كويتيً أو ما يعادلها.

رئيس التحرير:

د. خالد عبد الكريم جمعة

سكرتير التحرير:

نذير جعفر

مينة التحرير:

د. خليفة الوقيان

د. مرسل العجمي

ليلى العثمان

إسماعيل فهد إسماعيل

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب. 34043 العدلية - الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة: 2518286

هاتف الرابطة: 2518282/2510602

فاكس: 2510603

إشارات:

1 - المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 - الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 - ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 - المواد المرسله تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشور أو مرسله لأي جهة أخرى. 5 - يفضل أن تكون المواد المرسله للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 - أصول المواد المرسله لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 - يرجى من كتاب المجلة تزويدنا بنسخة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(323) Yono 1997



Al Bayan

Editor-in- chief

Dr. Khaled Abdul-Kareem Juma

Editorial Secretary

Natheer Jafar

Editorial Committee

Dr. Khalifa Al-Wugayan

Dr. Mursel Alajmmy

Layla Al-Othman

Ismael Fahad Ismael

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043

Audilyia -kuwait

Code: 73251

Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286

2518282-2510602

ابن خلدون شاعرا

ككل الظواهر الاستثنائية في التاريخ يعود إلينا ابن خلدون من جديد ليثير من حوله كثيرا من الجدل والسجال. فبعد أن استقرت في الأذهان القيمة العظيمة لمقدمته، وأصبحت بمثابة مدخل إلى علم الاجتماع لا غنى عنه لأي دارس، ها هو من يطلع علينا برأي ينسب فيه تلك المقدمة إلى غير ابن خلدون. مما جعل «أخبار الأدب» المصرية التي نشرت هذا الرأي تتلقى عشرات الردود الغاضبة، المستنكرة.

ما يهمنا هنا ليس تأييد أو دحض هذا الرأي، وإنما الإشارة إلى أن كل إبداع حقيقي سيظل مشار أخذ ورد، وهذا دليل على حيويته، وتقديره، وتجاوزه لعصره. وقد قيل الكثير في مدى صحة نسبة مسرحيات شكسبير إليه، حتى أن بعضهم ذهب إلى أن شكسبير ذاته ليس سوى شخصية متخيلة لا وجود لها في التاريخ. ولكن ما نعرفه جيدا هو أن تلك المسرحيات مازالت تحظى باهتمام الكثيرين. وهذا هو شأن مقدمة ابن خلدون، بل جل نتاجه الذي سيظل محط أنظار الدارسين وطلاب المعرفة.

في هذا العدد، يكشف لنا الدكتور محمد خير شيخ موسى جانباً آخر من شخصية ابن خلدون، وهو موهبته الشعرية، وما أوجنا إلى مثل هذه القراءات التي لا تقف عند حدود «المقدمة» وإنما تتعداها إلى ما هو أبعد من ذلك لتكتمل لنا صورة ذلك المبدع / المتفرد، خاصة أن طغيان «المقدمة» حجب عنا كثيرا من إسهامات ابن خلدون حتى بقنا لا نعرف عنه سواه، وهذا ما حدث بالنسبة إلى طه حسين الذي لم نعد نذكر من نتاجه الغزير سوى كتابه ذائع الصيت «في الشعر الجاهلي». وقد نمر مروراً عابراً بتجديد ذكرى أبي العلاء «و الأيام».

ومن «الوجه الآخر لابن خلدون» إلى «الخطاب الأدبي ولسانيات النص» حيث يوازن الدكتور منذر عياشي بين الرؤية الواقعية للنص والرؤية «اللسانية» وينتهي في موازنته إلى اتهام الواقعية بالنظرة الأحادية الخاضعة لحكم القيمة والمزاوَدات الشعاعية، والصراعات الإيديولوجية، وهو بذلك يرجع كفة اللسانيات ويرفع من شأنها لأنها - كما يرى - تجد في النص نصوصاً كثيرة متداخلة، مما يؤدي إلى قراءة تعددية له سواء أكان ذلك في الاتجاه أم في النظرة أم في الزاوية.

ومثل هذه الدراسة التي تحصر الواقعية بنقاد واحد هو «بيتروف» لتصدر أحكامها على أساس أطروحاته نرى أنها تحتاج إلى أكثر من وقفة للحوار حول النتائج التي توصلت إليها. ونحن بانتظار ما سيصلنا من مناقشات وردود لإغناء هذه القضايا النقدية الراهنة والهامة.

■ الدراسات:

- 5 د. منذر عياشي
- 6 الخطاب الأدبي ولسانيات النص
- 18 حسين معلوم
- 27 مفهوم الصورة في النقد الأدبي
- 36 أحمد جاسم الحسين
- 36 بين الرواية العربية والتاريخ
- 48 د. محمد خير شيخ موسى
- 48 الوجه الآخر لابن خلدون

■ شخصيات وملامح:

- 57 عبد الرزاق البصير
- 58 شجرة آل المفلوح
- 60 علي السبتي في «وعادت الأشعار»
- 60 حسن عبد الهادي
- 65 إزرا باوند
- 65 عصام ترشحاتي
- 69 النحات وحيد أستانبولي
- 69 طاهر البني

■ الشعر:

- 75 يعقوب عبد العزيز الرشيد
- 76 العنمة الخرساء
- 78 أمنيات خاصة
- 78 سعاد الكوار
- 82 شجار الكلام
- 82 مخلص ونوس

■ القصة:

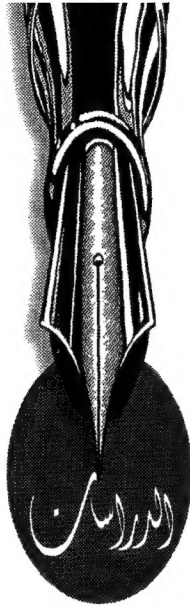
- 84 د. زهير غزاوي
- 85 اللحظات المسروقة
- 88 منذر رشراش
- 88 في يوم ماطر
- 91 ترجمة: حسام الدين جلال
- 91 كمندين

■ الحوار مع:

- 98 أحمد فرحان الناصر
- 98 جمال الشيخ عيسى

■ قراءات:

- 103 د. عبد الله أبو هيف
- 104 قراءة نقدية في قصص منى الشافعي
- 109 عبد الله سنان شاعر الواقعية الثورية
- 109 فاضل خلف
- 115 أفاق الثقافة عند د. علي عقلة عرسا
- 115 عامر الديك
- 125 قناديل الصمت
- 125 فاضل موسى



□ الخطاب الأدبي ولسانيات النص	د. منذر عياشي
□ الأدب والتقد والمجتمع	حسين معلوم
□ مفهوم الصورة في النقد الأدبي	أحمد جاسم الحسين
□ بين الرواية العربية والتاريخ	حسان يوسف المحمد
□ الوجه الآخر لابن خلدون	د. محمد خير شيخ موسى

الخطاب الأدبي واللسانيات النص

د. مندر عطائي

١- الأدب كائن لغوي.

لقد غيرت اللسانيات، كما أشار جاكبسون، اتجاه الدراسات الأدبية، وحددت موضوعها، وعزلته عن كل دخيل عليه. إنه يقول: «إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، ولكنه الأدبية». وقد نبه قائلها: «إذا كانت الدراسات الأدبية تريد أن تصبح علما، فيجب أن تعرف بأن المنهج هو (شخصيتها) الوحيدة» (١).

النص الأدبي وذلك بأن يخرق الأديب العرف السائد في توظيف الفن القولي بأن يحملته رسالة لم تعهد بها إليه السنن القائمة فيتمرد النص على القيود المهيمنة على دلالة الأدب، فيكون الإبداع مزدوج الوظيفة: «هو إبداع في الفن بوصفه قولاً وهو إبداع في الحادثة بوصفه عدولاً عن المبرّد وكسراً للنمط السائد» (٤).

والنص نظام لا يقف مفهوماً عند حدود الجملة أو الفقرة (التي تحتوي على عدة جمل)، ولكنه مع ذلك، وبسبب من نظامه، «يستطيع أن يتطابق مع جمل أو مع كتاب بأكمله» (٥) والنص أخيراً «يعرف باستقلاليته وانغلاقه».

ب - لسانيات الجملة ولسانيات النص:

١ - يرتبط النص من حيث هو لغة مع اللسانيات بعلاقة تصير فيها اللسانيات نفسها لغة دراسة (metalangage) نتحدث بها عن النص كلفة أولى. ولكن هذه العلاقة لا تجعل من نظام النص نظاماً مطابقاً لنظام اللسانية، لأن طبيعة العلاقة بينهما تقوم على المجاورة والتشابه لا على التكمص والمثابة.

٢ - تُعنى اللسانيات بالجملة، وتميز فيها بين ثلاثة مستويات:

- المستوى الفونولوجي (الصوتي)

- المستوى النحوي.

- المستوى الدلالي.

كما تُعنى اللسانيات بالنص أيضاً، وتميز بين هذه المستويات. ولكن لسانيات النص لا تضعها على صعيد واحد مع مستويات لسانيات الجملة.

٣ - لقد درج Todorov و Ducrot هذه القضية، وأوضحا من خلال سمات النص وأنساقه ما تعني نظرية اللسانيات إلى النص في مقابل نظرتها إلى الجملة:

ج - سمات النص:

ولكي تكون اللسانيات علمية في درسها للأدب، عمدت، وفقاً لمنهجيتها، إلى تحديد الخطاب الأدبي. ودرسته تحت ما يسمى بالنص، أي أرجعته إلى نظامه ودرسته من خلال هذا النظام.

٢ - تعريف النص ولسانيات

يقول M. Riffa Terre: «إن الظاهرة الأدبية ظاهرة جدلية بين النص والقارئ». وإذا أردنا أن نصوغ القوانين التي تحكم هذه الجدلية، فيجب أن نكون متأكدين أن ما نصفه يدركه القارئ فعلاً. وكذلك يجب أن نعلم إذا كان هذا القارئ مضطراً أن يرى ما نراه، أو إذا كان يتمتع ببعض الحرية، كما يجب أن نعلم كيف ينفذ هذا الإدراك» (٢).

أما النص، فقد كان قبل دخول اللسانيات ميدان الدرس الأدبي، يزرع تحت نير المعيار وحكم القيمة، والمزاوّدات الشعارية، والصراعات الأيديولوجية، والعلاقات الشخصية، والمزاج، إلى آخره، فتحرر بدخول اللسانية إليه، وغدا من ثم، طليقاً، فلوّاً، ومعتوقاً حتى من كاتبه. ولم يعد هناك من سلطة عليه إلا سلطته على نفسه، ولا من رقابة إلا رقابة نظامه الذي يقوم عليه. وقبل أن نوجز نقاطاً تكشف جزءاً من سمات هذا التطور، نود أن نأتي بتعريف:

أ - تعريف النص:

النص لغة، ولكنه لغة تتجاوز نفسها وتنزاح عن مآلوفها. إنه، كما يقول جان كوهن: «انزياح محدود ومقصود في الوقت نفسه، يجعل من الأسلوب لغة ثانية في داخل اللغة العامة» (٣). أو هو مرتبة، كما يقول عبد السلام المسدي، «تتمثل في حصول الحادثة عند مضمون

النسق. ولن يكون موجوداً إلا في خطاب مرجعي (تمثيلي)، يأخذ في الحسبان البعد الزمني، كما هي الحال في التاريخ، أو في القصة. ويكون غائباً في غير الخطاب المرجعي (الشعر الغنائي مثلاً)، وفي الخطاب الوصفي (كما في الدراسة الاجتماعية التزامنية). وهناك بعض نماذج من النصوص التي يسيطر عليها النسق الزمني: يوميات السفن، اليوميات الخاصة، المذكرات، السيرة الذاتية أو (السيرة).

- النسق المكاني: وهو يوجد عندما لا تكون العلاقة منطقية أو زمنية ولكن عندما تكون العلاقة علاقة تشابه أو تباين. ويرسم هذا النموذج للعلاقة فضاء معيناً، ويعتبر الإيقاع الشعري مثلاً على النسق المكاني (٧).



أ- ظاهرة الأدب:

الأدب ظاهرة. وهو يشترك في هذا مع غيره من الظواهر. ولكنه ظاهرة لا تدرك إلا من خلال تركيبها الخاص، وهو يفترق في هذا عن غيره من الظواهر.

واللسانية، في درسها لهذه الظاهرة من خلال تركيبها الخاص، ترى في الأدب كائناً لغوياً له فرادته في عالم الظواهر. ومن هنا، كما يقول عبد السلام المسدي، فإن «النص الأدبي يفرز أنماطه الذاتية وسنته العلامية والدالية، فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالاته، حتى لكان النص هو معجم لذاته» (٨).

يظهر لنا من هذا أن العمل الأدبي، باعتباره لغة، صورة لعلّة ذاته، لا يروم تبريراً من غيره، ولا شفاعاً من مدلوله، كما أنه لا يحتاج معياراً في إتمام خلقه.

يمكننا أن نتكلم في النص عن ثلاث سمات:

- السمة الشفوية: وهي سمة كلية، بمعنى أنها تتكون من كل العناصر اللسانية لمجموع الجمل التي تؤلفها، سواء كانت هذه العناصر صوتية، أم قاعدية.

- السمة النحوية: وهي سمة لا نرجع فيها إلى نحو الجملة وإعرابها ولكن نرجع فيها إلى العلاقات القائمة بين وحدات النص، سواء كانت جملاً، أم مجموعة من الجمل.

- السمة الدالية: وهي إنتاج معقد، مرتبط بمضمون دلالي لوحدة لسانية تقوم على ثلاثة عناصر: الجملة (الوحدة) أو الجمل، السياق، مقاصد المتكلم. ويمكن تمثيل هذه السمة على الشكل التالي:

المعنى = الجملة + السياق + مقاصد المتكلم (٦)

إن لكل سمة من هذه السمات، كما يقول المؤلفان، إشكالية خاصة، تؤسس نموذجاً من أكبر نماذج التحليل النصي: تحليل بلاغي، وسردي وموضوعي. وكما أن للنص ثلاث سمات، فإن له ثلاثة أنساق أيضاً. وقد تجتمع كلها في نص واحد:

- النسق المنطقي: ويجمع كل العلاقات المنطقية بين الجمل: السببية، القطع، الوصل، العزل، التضمين، وإذا أخذنا السببية مثلاً فسنجد أنها كثيرة الورد في القصة مع أنها لا تشكل مفهوماً بسيطاً. إنها تجمع شروط الوجود، والنتائج والحوافز، إلى آخره. أما علاقات التضمين، فموجودة، بشكل خاص، في الخطاب التعليمي (القاعدة - المثل).

- النسق الزمني: إن تتابع الوقائع المستدعاة في الخطاب هي التي تشكل هذا

ولذا فإننا نستطيع تعريف كائنه بأنه: لغة خلقتها لغة. كذلك يخرج النص من درجته (الصفر) إلى حيز كيانه الخاص المتميز.

ب- الأدب واللسانيات:

إن نقطة التقاطع بين اللسانيات منهاجا والأدب إبداعا خالقا لنواميسه هي اللغة. فنحن «باللغة نتحدث عن الفكر، وباللغة نتحدث عن الأشياء، وباللغة نتحدث عن اللغة» (٩). وإذا كانت اللغة نقطة تقاطع بين ميدانين (الأدب واللسانية) فلأنها: ١- قضاء لا وجود لكليهما بدونها. ٢- ولأنها قضاء لا استمرار للإنسان إلا به.

يقول ابن حزم: «لا سبيل إلى بقاء أحد من الناس ووجوده دون كلام» (١٠). فإذا كان ذلك كذلك، فإن اللسانية ترى أيضا أنه لا سبيل إلى وجود اللغة وبقائها دون وجود الإنسان متكلا. وقد وجدت الفلسفة الإسلامية حلا (SynThese) في الإنسان نفسه فزاوجت بينهما. يقول الشهرستاني: «النفس الناطقة هي الإنسان من حيث الحقيقة» (١١). يقودنا هذا إلى اعتبار الأدب لغة يشترط فيها:

١- أن تكون أداة ومعرفة في الوقت نفسه، تبحث عن نفسها بنفسها، وتهب غيرها مخزونها، وتقول ما يعتبر مستحيلا إلا بها.

٢- أن تفوق دلالاتها ألفاظها، فتتصرف عن المألوف، وتكون مجازا يركب متن الرموز ويظهر الإشارات.

٣- أن تجعل العقل تبعا لها، فيتعدد بمقدار ما تتعدد قوى التأويل فيها.

٤- أن تكشف عما وراءها فرى في باطنها المعنى الغائب عن ظاهرها.

٥- أن تكون انجازا مفتوحا لنهايات

غير منهجية، فتستدعي ما غاب عنها وتكون عرفانا دائما.

٦- أن تكون ولا تكون، بمعنى أن تخلق نموذجا ثم تلغيه.

٧- أن تكون تجربيا مستمرا، وأن يكون تكرار القواعد المحدودة فيها مصدرا لتوليد جمل غير محدودة.

٨- أن تدق فيحتويها أقل النصوص كلمات، وأن تتسع حتى يعجز النص عن استيعابها وإن وسع إلى ما لا يتناهى.

٩- أن تكون غير مبررة، وتكسر كل علة لتبقى هي علة ذاتها.

١٠- أن لا يصح إلا صحيحها، وأن تتحرر من شروطها.

١١- أن تخبر عن شيء يظل القول فيه غير كاف ولا واف ولا محيط.



يقول رولان بارت: «ليس الأدب إلا لغة، أي أنه نظام من الإشارات، ليس كائنه في محتواه، ولكنه في هذا النظام» (١٢).

إذا كان الأدب لغة، فإنه لغة باحثة. وإذا كان كائنه في نظامه وليس في محتواه، فلأنه نظام معرفي يعكس نظام لساني. أما البحث فيه، لسانيا، فيقوم على مبدئين:

- المبدأ الأول ويتقسم إلى قسمين:

١- تركيبي: وينصب الاهتمام فيه على مجموع الوحدات التي يتألف النص منها، بالإضافة إلى مجموع العلاقات القائمة بين هذه الوحدات.

٢- دلالي: وينصب الاهتمام فيه على مجموع الوظائف في النص منها في سياقاته المتعددة.

- المبدأ الثاني، وهو وإن كان لا يتفصل

عن الأول، إلا أنه يتمثل في بنيتين:
الأولى: تحتية أو داخلية.

الثانية: سطحية أو خارجية.

أما البنية الأولى فهي دلالية، ويمكن أن نستخدم عليها بباطن النص. وتكون عفوية الأديب فيها انعكاسا لقدرة كامنة فيه (Competence)، ويمكن أن نستخدم عليها بباطن الأديب. وهي قدرة كونتها عناصر دقيقة ومختلفة ومعقدة: ذاتية، ثقافية، وراثية تاريخية، اجتماعية، إلى آخره.

أما البنية الثانية فهي تركيبية، وفيها تتحول القدرة الكامنة أو الضمنية إلى إنجاز فعلي للأدب (Per Formance)، تكون الجملة فيه، وليس الكاتب، أصغر وحدة تركيبية معبرة يحتويها النص، وبها وبغيرها يشكل نظامه كائنه الظاهر.

البنية الثانية هي التركيبية، وفيها تتحول القدرة الكامنة أو الضمنية إلى إنجاز فعلي للأدب (Per Formance)، تكون الجملة فيه، وليس الكاتب، أصغر وحدة تركيبية معبرة يحتويها النص، وبها وبغيرها يشكل نظامه كائنه الظاهر.

أ- كان ينظر إلى الخطاب الأدبي رسالة يقوم طرفاهما على: المرسل: (الكاتب) والمرسل إليه (القارئ) أو المتلقي. وكان الإيصال هو هدف الرسالة: ويمكن تمثيل ذلك على الشكل التالي:

المرسل

المرسل إليه

الرسالة

هدف الرسالة: (الإيصال)

وقد تبنت هذا المفهوم عدة مدارس لسانية، كانت ترى أن اللغة أداة اتصال فقط. إلا أن بعض المدارس اللسانية لا تقرر هذا المفهوم:

١- هناك مدرسة - التوليدية لشومسكي - تنفي أن يكون الإيصال هدف اللغة ووظيفتها الوحيدة. فاللغة، عندها، تملك وجهًا خلاقًا يتعدى هذه

الغاية إلى غايات أخرى متعددة .

٢ - وهناك اتجاه آخر يرى أن لغة الإيصال هي لغة المعيار لأنها لغة الحياة اليومية، بينما يرى في لغة الحياة اليومية هي لغة المألوف، ولغة الخطاب الأدبي هي لغة خارقة للمألوفها. وفي هذا يقول غاستون باشلار: «إن الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة، فهي على الدوام تعلق قليلا على لغة التواصل العادية. ولهذا، حين نعيش الأشعار التي نقرأها فإننا نعيش تجربة الانبثاق حيث تبدو الحياة مرآة عبر حيوية اللغة المنبثقة» (١٣).

٣ - قلبت النصوص الحديثة، أو الحديثة، الغربية والعربية، مفاهيم، ولم تكف بذلك، فقد اعتبرت الخطاب الأدبي السابق عليها خطابا معياريا أيضا يقوم في أصله على أسس بلاغية إتباعية غايتها التعليم والإرشاد وليس الابتكار والابتداع. وقد رأت ضرورة الخروج عليه، فغيرته عبر إنجازها لحمة وسدى.

ومع هذا الاتجاه في الحداثة صار النص، كرسالة، هو عين أدائه، أي لغته. ونفذ إلى الكيان الاجتماعي، فلوّثا، طليقا حتى من كاتبه. وانتقلت وظيفته من الإخبار التي هي مضمون كل رسالة - إلى وظيفة أخرى، صار فيها معرفة، وصارت لغته بحثا معرفيا (recherche epistemologique). وانتهى بذلك دور

الكاتب مرسلًا، كما انتهى دور الإخبار مضمونا للرسالة، وتجردت اللغة عن الإيصال هدفًا للإخبار، كما تحول المتلقي إلى قارئ منتج للنص في الوقت نفسه، به تنتهك اللغة وتتفجر لتبوح عن مكنوناتها بما تضفيه عليها لغته هو من إمكانيات تأويلية.

٤ - الحداثة حدث باعتبار أنها فعل

لغوي. ولأن من طبيعة الفعل والحدث أن يتضمنا معنى الزمن، نتساءل فنقول: ما زمن الحادثة؟

في الواقع، هناك من يؤكد على أن الحادثة هي المعاصرة، فيربطها بالزمن الفيزيائي، أي بالحظة الآنية الراهنة. ويتخذ من هذا المنطلق سبيلا كي يدعو إلى قطع كل وشيجة مع التراث. ولقد تولى أدونيس الرد والإيضاح. ونرى أنه ركز على ثلاث نقاط في هذه القضية، تحت ما سماه «الوهم الأول هو الزمنية»، نوردها كما يلي:

أ - «هذه نظرة شكلية تجريدية تلحق النص الشعري بالزمن، فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله. وهي من هنا تؤكد على السطح لا على العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا على النص القديم».

ب - خطأ هذه النظرة كامن في تحويل الشعر إلى زئ. أعني أنه كان في إغفالها أمرا جوهريا هو أن حادثة الإبداع الشعري غير متساوقة بالضرورة، مع حادثة الزمن. فإن من الحادثة ما يكون ضد الزمن، كحظة راهنة. ومنها ما يسبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضا. فحين يهزنا اليوم شعر امرئ القيس، مثلا، أو المتنبي، فليس لأنه ماض عظيم، بلا لأنه، إبداعيا، يمثل لحظة تخرق الأزمنة. فبالإبداع حضور دائم. وهو، بكونه حضورا دائما، حديث دائما.

ج - «الشعر لا يكتسب بالضرورة، من مجرد زمنيته، وإنما الحداثة خصيصا تكمن في بنيتها ذاتها. استطرادا، يمكن القول، في أفق هذا المنظور، إن أمرا القيس، مثلا، في كثير من شعره أكثر حداثة من شوقي في شعره

كله، وأن في شعر أبي تمام، كمثال آخر، حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوافران عند نازك الملائكة» (١٤).

٥ - بناء على ما تقدم نستطيع أن نغامر فنعرف الحادثة بشكل مبدئي على أنها لحظة صياغة إبداعية تتجلى في بنية ولا تتجلى في أخرى، وإن كانت مساوقة لها زمنيا.. وهي ضد يخالف إرادة التضاد، كما أنها ضد إرادة مخالفة القديم لأنه قديم. ومع ذلك، فهي نظام يقف ندا لنظام الموصفات الأدبية والاجتماعية المستقرة بكل أشكالها.

إنها، قبل كل شيء، لغة ممتدة، تشهد على حضور التراث فيها، صانعها مجهول، وفاعلها نظام دلالي يحدد الصياغة فيها، ويشير إلى نفسه بتناثية: الحضور والغياب، والهدم والبناء، والتغير والثبات، والانزياح والمالوف، والخطأ والصواب، تماما كما يشير نظام الكون إلى ديمومته بتناثية الليل والنهار، والمساء والصباح، والظلمة والنور، والموت والحياة إلى ما لا يتناهى. ولذا كان نص الحادثة متعدد المداخل والمخارج، لجيا، يكاد يكون بهرا بلا شواطئ، عمقا بلا قرار.. بحره من فوقه بحر، تقصر عنه المسافات، وتضيع فيه المعالم. هذا النص هو - كما أخبر الرماني عنه في كتابه النكت في إعجاز القرآن - ما «تذهب فيه النفس كل مذهب».



١ - يقول عبد الله محمد الغدامي: «لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص. فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم لحكم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود

إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة، كفعالية أساسية لوجود أدب» (١٥).

إن مظاهر فعالية القارئ بالنص عديدة، أولاهما هي معرفة النص، وفتح أفاقه، وتجليه مكوناته، وثانيها عشق ينهض القول به، وشهوة يُشغل بها إلى النص، ولذة يعيشها الداخل في مطارحته ومضاجعته. لذة تجعل القارئ يرى أن «أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه» (١٦)، أو كما قال بشر بن المعتمر، حتى «تتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك، فإنك لم تشته ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشيء إلا إلى ما شاكله، وإن المشاكلة قد تكون في صفات، إلا أن النفوس لا توجد بمكوناتها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما توجد به مع الشهوة والمحبة» (١٧). وهذا هو عين ما قرره أبو تمام حين قال لابن عبادة الوليد بن عبيد البحر: «واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين» (١٨).

٢ - أدرك رولان بارت هذا، فكتب كتابا أسماه (لذة النص)، نوه فيه إلى فضل العرب في الكلام عن هذا الأمر، فقال: «يبدو أن البحاثة العرب في أثناء كلامهم عن النص، يستخدمون هذا التعبير الرائع: الجسد اليقيني» (١٩)، أو «الجسد الحي». وقد قال في لذة النص: «لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع جسدي فيها ذات أفكاره - وذلك لأنه ليس لجسدي نفس الأفكار التي لي» (٢٠).

٣ - لا تعني اللذة هروب النص من نظامه، فـ Todorov يقول: «إن الأدب نظام» (٢١)، ولكنها تعني معرفة القارئ بنظام النص. وعلى مثل هذا أكد حازم

القرطاجني، فجمع بين النص نظاما، والنص لذة، فقال: «ولو أجرى العرب أواخر الكلم في الشعر كيفما اتفق لما أنتج ذلك أي أثر من آثار اللذة»، ولذا كان «لجري الأمور على نظام منضبط محكم، موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه...، ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدها» (٢٢).

يمكننا أن نقول في ختام هذه الزاوية: إن لذة النص لحظة يتجلى النص فيها متصلا بنفسه، أي بنظامه وقواعد لغته، ومنفصلا عن كاتبه، أي عن التصنيف عن طريق الشخص وهاربا من كل إملاء، أي من الجاهز مسبقا بكل أنساقه التعبيرية. ولذا فهو لا يقبل إلا سياقه ويهدم الفكر المخزون.

وإذا كانت الحداثة - كما يقول رولان بارت - «تبدأ بالبحث عن أدب مستحيل» (٢٣)، فإن النص، وليد اللذة، يبدو، من منظور الحداثة في لحظة إنجازه، إبداعا وليس اتباعا يقول ما لم تفكر فيه، ويجعلنا نفكر في ما لم يقله لأحد. وإن وقوف العرب على هذا الأمر هو الذي جعلهم يعطون مصطلح الفحولة في الشعر معنى الإعجاز في القرآن. فصاروا بهما يفسرون واليهما يحيلون، وارتقوا باللغة ونظامها، والنص ونظامه إلى نظام معرفي أعلى، صار وجود الله فيه ضرورة لغوية.

٢ - الواقعية الأدبية واللسانيات: تعددت مذاهب الواقعية في الأدب، وأدلى كل مذهب بدلوه فيها. ولا يعني هنا أن نرصد تاريخ هذه الحركة وأسماء أعلامها، بقدر ما يعني أن نعلم أن قضية الواقعية قد ظلت رغم تعدد المدارس، معلقة تبحث، من جهة أولى، عن تعريف

لها وجواب، كما ظلت من جهة أخرى تبحث عن تطورها، رغبة في تجاوز نفسها وتحطيم شروط المدارس التي تبنتها وتعاملت بها أو معها:

١ - لقد ارتبطت الواقعية في الأدب بالمرجع الذي تحيل إليه. ونقطة الخلاف بين كل الاتجاهات إنما تدور حول تحديد هذا المرجع وتعيين مفهومه. وبما أن لكل اتجاه إشكالياته، فقد رأينا من الضروري، حرصا للموضوع، أن نطرح سؤالين بهذا الخصوص، وأن نحيل الإجابة إلى منهجين تجتمع تحتها معظم الاتجاهات: — هل المرجع في الأدب يكمن في موضوع فوتوغرافي، أي في مادته كما هي عليه في الواقع؟

— هل المرجع في الأدب يكمن في شكله، أي في مجموع الوظائف اللغوية التي صار النص بها بنية مستقلة؟

ينقلنا هذان السؤالان إلى منهجين من مناهج النظر إلى النص:

الأول: ويمكن أن نصلح على تسميته بالكسي أو التراكمي. وهو ينظر في ذات العناصر المستخدمة في النص عن طريق مقابلها المادي في الواقع. وهو يرفض استبدالها بشيء آخر.

يقول بيتروف: «يمكن أن يكون الحديث عن الواقعية فقط عندما ينطلق الفنان من الواقع ولا يستبدله بتصويراته وأحاسيسه الذهنية»، ولذلك «تحدد ضرورة دراسة الحياة، كمادة للتصوير الواقعي، أشكال عمل الكاتب: معاينة دقيقة للواقع، جمع مواد، تخطيطات أولية، إشارات تفصيلية في دفتر الملاحظات وغيرها» (٢٤).

تعتبر قراءة النص بهذا المفهوم، من وجهة نظر لسانية، قراءة سينمائية للواقع وليست قراءة للنص من خلال

مكونات خطابها الأدبي، إنها طريقة تصنيفية تحيل الواقع إلى جدول من الأشياء الجاهزة، وتجعل القارئ يحس به على أنه تراكب لمألوف ثابت قد طبع النص به منذ بدء الأعداد في كتابته، وهو مضطر (أي القارئ) أن يركن إليه، ويتخذ تفسيراً وحيداً وحتماً.

الثاني: ويمكن أن نصلح على تسميته بالتوليدي التحويلي. وهو لا ينظر في ذات العناصر ولا يسعى إلى تجميعها في جدول (دفتر ملاحظات)، ولكن ينظر إليها كمنتوج للقوانين التي ولدتها. وهي بهذا المعنى وظائف يحولها نظامها المحدد في النص من معناها الأصلي في الواقع إلى معنى آخر منتج أو مولد، مبتدع أو منحرف، ويجعلها غيرها.

إن قراءة النص بهذا المفهوم هي قراءة للواقع أيضاً، ولكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارئ، يحس به على أنه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات لا تنتهي تنتجها قوانين محدودة وثابتة.

يعود الفضل الأكبر في هذا الأمر إلى سوسير الذي تنبه إليه، وكشف عنه. وقد ضرب لذلك مثلاً بلعبة الشطرنج، نوره كما يلي: «إن كل مؤلف يجمع الوقائع المتعلقة بتوسع لغة ما خارج أرضها كما يحلوه. وإذا بحثنا عن الأسباب التي أدت إلى خلق لغة أدبية ما في مواجهة اللهجات، فنستطيع دائماً أن نستخدم التعداد البسيط. وكذلك إذا رتبنا الوقائع بشكل منظم إلى حد ما، فيعود هذا إلى رغبة في الإيضاح.

ولكن الأمر يختلف بالنسبة للسانيات الداخلية: إنها لا تقبل أي ترتيب كان، وإن اللغة نظام لا يعترف إلا بترتيبه الخاص. ولعل لمقارنته بلعبة الشطرنج توضح

ذلك. هنا يسهل علينا نسبياً أن نميز بين ما هو خارجي وما هو داخلي: إن انتقال اللعبة من بلاد فارس إلى أوروبا يعتبر ترتيباً خارجياً، ونجد الداخلي على النقيض من ذلك، إنه كل ما يخص النظام والقواعد. فإذا ما أبدلت قطع الخشب بأخرى عاجية، فإن هذا التغيير لا يؤثر مطلقاً على النظام. ولكن إذا أنقصت أو زدت في عدد القطع، فإن هذا التغيير سيؤثر في عمق قواعد اللعبة» (٢٥).

يتبين لنا من هذا أن ماهية الأحجار في اللعبة لا تحدد وظائف اللعبة، كما يتبين لنا أيضاً أن الوظائف مستقلة عن مادتها. والنتيجة التي نستخلصها هي أن الواقعية تطرح إشكالية الأدب من خارجه، لأنها لا تنتمي في تأويلها إلى نظامه، ولكنها تنتمي إلى نظام سابق عليه. أما التوليدية التحويلية فإنها تطرح إشكالية الأدب من داخله لأنها في تأويلها له تنتمي إليه وتكون نظاماً منه. وهكذا يبدو لنا أن الواقعية تفكر بالأدب من خلال إشكالية أخرى، على حين أن لسانيات النص تفكر بالأدب من خلال إشكالية الأدب نفسه.

٢ - ما دام حديثنا هنا عن الواقعية، فإلى أي شيء نرجع الألفاظ لنستخرج دلالة النص؟

١ - «يعرف الخطاب الأدبي بأنه لغة مدركة» (٢٦). وإذا كان ذلك كذلك، فيجب أن نلاحظ أن مداخل الألفاظ متعددة في النص الواحد، وتؤدي فيه مهام متعددة أيضاً، قد تكون كلها أو بعضها مجتمعة، كما قد يكون بعضها الآخر غائباً عن النص ولكنه بسبب غيابه يؤدي دوراً مفتاحياً فيه. نذكر من هذه المداخل المدخل المعجمي، والنحوي، والصوتي، إلى آخره. وكما أشرنا فإن كل مدخل يؤدي مهمة

معينة تظهرها الوظيفة التي يضطلع بها. وإذا كان النص كذلك، فلأن المعنى فيه «منتوج وليس أصلاً» (٢٧). وإذا أردنا أن نستخرج هذا المعنى المنتوج فيجب أن نبحث عن نقطة التقاطع للعلاقات الموجودة بين الألفاظ وسياقها اللغوي، وإلا انقلب النص معنا:

— جدولاً من الألفاظ لا رابط بينها سوى وجودها في نص واحد.

— أو جدولاً من الألفاظ، يظن بعض النقاد أنها تحيل إلى مدارس معينة يجب اتخاذها أساساً لتفسير النص بها.

ب - تُعنى الواقعية، باعتبارها نظرية تصنيفية، بالموضوع، ولذا فهي لا تستطيع أن ترى الأدب شكلاً من أشكال الإنجاز اللغوي، كما أنها، ولهذا السبب أيضاً، لا تستطيع أن ترى الخطاب الأدبي لغة مدركة. ومن هنا فإن عنايتها بموضوع النص تتجاوز قضية مكوناته بما فيها العلاقات السياقية بين الألفاظ. وتستخدم عوضاً عن ذلك عناصر غير نصية، أو من خارج النص لتكون شاهدة عليه ومكونة لدلالته في الوقت نفسه.

٢ - نتبين مما سلف أن قضية المرجع تعتبر من القضايا الفاصلة بين لسانيات النص ومناهج الواقعية. وسنمعرض بصورة مقتضبة طريقة كل منهما في تقصي هذا المرجع، وذلك بالعودة إلى منهج علم الدلالة مقارنة بالطريقة التي تكلم بيتروف عنها.

يضم كل نص، من وجهة نظر دلالية، عدداً من الوحدات، يبدأ البحث فيها بالكلمة وينتهي بالنص، مروراً بالجملة أو الجمل التي تكونه. وسنعمل هنا على مناقشة هذه القضية بدءاً بالوحدة الأولى، أي باللفظ المفرد.

لقد سبق لنا أن تكلمنا عن هذه الوحدة

وشيء، ولكنها تربط — على حد تعبير سوسير — بين متصور ذهني وصورة سمعية. ومن هنا ندرك أيضا لماذا يكون معنى كلمة (الخيل) هو غير (الخيل) بالذات. والدليل أنه يمكن للخيل أن تدبج وتشوى أو يجرى عليها تجارب طبية، أو غير ذلك، ولكن لا يمكن أن يفعل هذا بالمعنى.

أما الثانية، فنقوم على رصد معنى اللفظ ضمن سياق في النص، وتعمل على تحديد وظيفته. وإذا عدنا إلى البيت (النص)، فسنجد أن الكلمة (الخيل) مرتبطة بالفعل (تعرفني). وهذه العلاقة السياقية هي التي تعطي للفظ ملمحه الدلالي المتميز. فلقد رأيناه من قبل، في التحليل الأول، يحمل الإشارة (— عاقل)، بينما نراه هنا بسبب ارتباطه بالفعل لا يتلاءم مع هذه الإشارة. ولذا فإن العلاقة السياقية في النص إذ تمنحه القدرة على المعرفة تعطيه الإشارة (+ عاقل) كملع دلالي يربط بينه وبين الفعل في سياق واحد. ويمكن أن نقول الشيء نفسه بالنسبة لباقي الألفاظ.

أما الوظيفة، فإن التحليل الأول يجعل من الشاعر فاعلا لأنه هو القائل. ولكن إذا عدنا إلى النص فسنجد أن القائل قد صار مفعولا به، بينما يحتل لفظ الخيل مع باقي الألفاظ وظيفة الفاعل دلاليا ونحويا.

إن هذا التحول في الوظائف يعني على مستوى آخر، أن البطولة في الواقعية تسند إلى الشخص (الكاتب أو الشاعر) خارج النص. بينما تسند اللسانيات البطولة إلى النص نفسه باعتباره هو الذي يحدد صورها. وأهم ما يترتب على هذا هو أن السمة الأدبية في الخطاب الأدبي لا تظهر إلا عبر امتحان من نوع ما، تفرضه

كمدخل من المداخل اللفظية للنص. أما كلامنا عنها الآن فسنناول ملمحها أو ملامحها الدلالية التي تؤديها فيه. ومن أجل هذا، سنضرب مثلا ببيت المتنبي: الخيل، والليل، والبيداء تعرفني والسيف، والرمح، والقرطاس والقلم يمكننا أن ننظر إلى كلمات هذا البيت (النص) بطريقتين: الأولى جدولية، والثانية دلالية.

أما الأولى، فهي التي نكلم عنها ببيتروف. وتقوم على أساس تسجيل ملاحظات حول الشيء الذي ارتبط الاسم به كما هو في الواقع. ومن أجل هذا نعد قائمة بالألفاظ (أسماء الأشياء) نسجل فيها أمام كل لفظ السمات الواقعية الخاصة به. وبموجب هذا نجد أن كلمة (الخيل) مثلا تتميز بالملاحم التالية: الخيل + اسم + حيوان — عاقل + (مذكر أو مؤنث). ويمكن أن نزيد بعض التفريعات على كلمة (حيوان) فنضع لها ملاحم توضيحية تشير إلى الفصيلة أو النوع، واللون، والجسم، وغاية الاستخدام، إلى آخره. قد تقدم هذه الطريقة معيارا ثابتا للاستعمال السليم لبعض الألفاظ في اللغة العادية أو اليومية، ولكنها تعجز عن تعميمها لأسباب ثلاثة: أولا: لأن اللغة ليست كيسا من الألفاظ فقط.

ثانيا: لأن هناك ألفاظا ذهنية تخرج كلية عن إطار الألفاظ الحسية الواردة في هذا البيت مثلا.

ثالثا: لأن الأدب كإنجاز لغوي يفيض فوق حدود هذا المعيار، ويخرج الكلمات من قائمة الملاحظات التي تجعل من اللفظ اسما لشيء يحدده الواقع إلى شيء يصير فيه اللفظ شيئا غيره. ولا يتأتى هذا إلا لأن اللغة في الواقع لا تربط بين اسم

مؤسسا على الإخبار. إن الأدب عندها شكل بيني نظامه، والواقعية متصور ذهني، تنتج بنية النص ونظامه اللغوي. ولذا، فإن أهم سؤال يطرحه اللساني بهذا الصدد هو: كيف ركب النص، وليس مم ركب. وإنما ندرك هذا حين ننظر إلى الكلمة رمزا، وإلى الكلمة دلالة، وإلى الكلمة داخل الجملة، وإلى الجملة داخل الفقرة، وإلى الفقرة داخل البنية الكلية للنص.

نستطيع أن نقول أخيرا، إن قراءة النص في المناهج الأخرى تتم بواسطة سلطة بعض الأفكار الخارجة عنه. ولذا يمكننا أن نصفها بأنها قراءة موجهة، تصنيفية، أو غير نصية. وإن مثل هذه القراءة تنتج واقعية الأفكار التي وجهتها، وليس واقعية الخطاب الأدبي بالذات وذلك لأن الكلام، كما يقول القاضي عبد الجبار «دليل على ما يتضمنه»، (٢٨) وليس دليلا على ما هو خارج عنه.

ولكي تكون اللسانيات منزهة عن التزوير، فقد اشترطت في القراءة - إضافة إلى ما ذكرنا - أن تكون خلاقا، تشاطر النص إبداعه بإعادة خلقه، والسير معه، وقع الحافر على الحافر، نحو هدف معرفي يصير فيه الأدب معرفة، يخرق المألوف، وينزاح عن المعتاد، ويعيد صياغة خلق اللغة ضمن سنن خلقها الأول، كما يصير الواقع فيه أثرا ينتج النص ويدلنا عليه نظامه.

في البدء على الكاتب، كما تقرضه من بعد على القارئ. ومن خصوصيات هذا الامتحان، كما رأيناها، أن ينتقل الخطاب إلى أدبية يجوز فيها مالا يجوز في الخطاب العادي أو التواصل الاستهلاكي. وكذلك نجد أن من الأمور الهامة المترتبة على هذا أن العناصر المستخدمة في العمل الأدبي تعود في مرجعها، بعد أن تتمتع بسمتها الأدبية، إلى الوظيفة التي تحددها لها قوانين النص، ولا تعود في مرجعها إلى الجوهر المادي الذي يكون منه الشيء كما هو عليه في الواقع.

٤ - لا تنفي اللسانية الواقعية، ولكنها تنفي أن تكون الواقعية تصنيفا لشيء تسميه اللغة وترتبط به. وهذا يعني أنها تحرر الواقعية من كثافة الشيء وسكونيته وتجعلها متصورة ذهنيا تستدعيه اللغة لتكون دليلا على ما تتضمنه، دون أن يكون بينها وبين الشيء في ذاته أي رباط من المسميات. بهذا المنظور يصبح العمل الأدبي مسألة إبداعية لا إتباعية، واختيارية لا تصنيفية، وتخيلية لا فوتوغرافية، وحسية لا حسية، يتحكم فيها الشوق فيقودها نحو نص غير مألوف، تغذية للذة، وتقف الحواس حياله مكتوفة حائرة.

وإذا كانت اللسانيات تنفي أن تكون الواقعية شيئا تسميه اللغة وترتبط به، فلأنها تنفي أن تكون الواقعية موضوعا

المصادر والمراجع:

- ص / ٢١٤ .
 ١٥ - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشرحية. النادي الأدبي الثقافي. جدة / ١٩٨٥ / ص / ٧٥ .
 ١٦ - ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تحقيق محمد أحمد شاكر. دار المعارف، مصر / ١٩٩٦ / ص / ٣٢ .
 ١٧ - ابن رشيق القيرواني: العمدة. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ص / ١٥٠ .
 ١٨ - المرجع السابق، ص / ٣٣٢ .
 ١٩ - R. Barthes: Le Plaisir du Texte. Ed, Seuil, Paris. 1973.
 ٢٠ - المرجع السابق ص / ٣٠ .
 ٢١ - T. Todorov: Les genres du discours. Ed, Seuil, Paris. 1978. p18.
 ٢٢ - جابر عصفور: مفهوم الشعر من / ٣٦٣ /
 ٢٣ - R. Barthes: Les degre Zero de L'écriture. Ed, Seuil. Paris. 1968. P31.
 ٢٤ - بيتروف: الواقعية النقدية. ص / ١٤٠ /
 ٢٥ - Jean - Michel Adam: Linguistique et discours Litteraire. Ed, Larousse. Paris. 1976. P18.
 ٢٦ - المرجع السابق، ص / ١٩٥ /
 ٢٨ - القاضي عبد الجبار: المغني في أبواب العسل والتبوحيد. ج - ١٦ / ص / ٣٩ .
 ١ - Roman Jakobson: Huits questions de Poetique. Ed, Point. Paris. P16-17.
 ٢ - M. RiffaTerre: Semiotique de la Poesie. Ed, Seuil, Paris. 1978. P12.
 ٣ - Jean Cohen: Structure de Language Poetique, Ed, Flammarion, Paris. 1966. P20
 ٤ - عبد السلام المسدي: النقد والحدائق. ص / ٣٣ .
 ٥ - المرجع السابق، ص / ٥٤ .
 ٦ - منذر عياشي: علم الدلالة - النظرية المعيارية المتعددة. مجلة المعرفة - عدد / ٢٩٤ / ١٩٨٦ - دمشق، سوريا.
 ٧ - Q, Ducrot/ T. Todorov: Dictionnaire encyclopedique des Sciences du Langage, Ed, Points. Paris. 1972. P375-376.
 ٨ - النقد والحدائق. ص / ٥٢ .
 ٩ - منذر عياشي: قضايا لسانية وحضارية، دار طلاس، دمشق. / ١٩٩١ / انظر فصل «اللسانيات ومنهج التفكير عند العرب» ص / ٦٧ .
 ١٠ - ابن حزم: الأحكام في أصول الأحكام. مكتبة الخانجي - القاهرة ج ١ / ص / ٤٨ .
 ١١ - الشهرستاني: نهاية الإقدام في علوم الكلام. ص / ٢٥٢ .
 ١٢ - Rolan Barthes: Essais Critiques, Ed, Point, Paris. P275.
 ١٣ - غاستون باشلار: جماليات المكان. ص / ٢٥ .
 ١٤ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن.

الأدب والنقد والمجتمع

نحو نقد « أدبي - اجتماعي »

مفصلاً. ومن الممكن أن يقابل ذلك في اللغة العربية مصطلحان، فنطلق على كلمة Criticism مصطلح نقد، ونطلق على كلمة Critique مصطلح (نقد منهجي) (٢).

وإذا كان النقد في تعريفه القاموسي هو فن الحكم، فإن انتقال معنى هذا المصطلح من النطاق القاموسي إلى المجال الأدبي يستلزم إضافات عدة لكلمة حكم. والأدب تاريخياً أسبق من النقد، وهو ما يعني أن الشاعر الأول قد سبق إلى الوجود الناقد الأول. فالقياس هنا قد لا يؤثر جدلاً، لأنه أضحى من المسلمات المتفق عليها بين النقاد أنفسهم.

ومما يفرق الأدب عن النقد الأدبي

فيما يذكر بول موي، يرتد أصل كلمة نقد إلى اللفظة الإغريقية Xpiviev ، وتعني الحكم (١)، وهو نفس ما يعنيه تعريفها القاموسي في لغات أوروبا القديمة والوسيط. والباحث في اللغة الانجليزية يجد لهذه الكلمة مصطلحين: الأول هو Criticism، ويعني النقد بمعناه الشائع، أي الاستهجان والكشف عن الخطأ، كما يعني كذلك الفحص الدقيق لمعنى شيء ما، ولضمونه، ولقيمته، أما المصطلح الثاني فهو Critique، ويطلق على النقد (المنظم) الذي يستند إلى أسس واضحة المعالم، ويسير في خطوات منتظمة للتوصل إلى حكم معين، ويتناول موضوعه تناولاً

ملاحظات قد ينوء عنها بما يلي:

١- الأدب والنقد كلاهما فن.

٢- لولا وجود الأدب لما كان النقد الأدبي، فالأصل هو العمل الأدبي، يليه بروز الفعالية النقدية التي استقلت نسبيا وشكلت ظاهرة تستحق أن تدرس بذاتها ولذاتها، وإن كان ارتباطها بالعمل الأدبي عضويا وحيما.

٣- الأدب فن يتصل بالحياة، على حين يراها النقد من خلال الأعمال الأدبية التي ينتقدها، وإذا كان الأدب نقد الحياة، فالنقد هو نقد له.

٤- وتحديدًا لهما، فإن الأدب ذاتي من حيث كونه تعبيرًا عما يحسه الأديب، أما النقد فإنه ذاتي وموضوعي في أن معا... إنه ذاتي من حيث تأثره بثقافة الناقد، وهو موضوعي لأنه مرتبط بنظريات وأصول علمية.

طبقا لهذا، فإنه مهما يكن الأدب فسيبقى موضوع النقد ومجاله ومرماه، بدءا من استكشاف الأصالة الأدبية ورصد خطاها واتجاهاتها، ووصولاً إلى استبطان وتوجيه إمكانات العمل الأدبي في التعبير عن موقف حضاري أو رؤية متكاملة للحياة والوجود.

ويمكن القول إن مفهوم النقد الأدبي الحديث ينطوي على ثلاثة محاور متواشجة هي: التمييز، والتقويم، والتأريخ.

ويعد التمييز دلالة العلمية النقدية كلها، إذ لا يمكن دونه تمييز جنس العمل الأدبي أو إعطاؤه هويته ضمن الأجناس الأدبية، وهو كذلك محك العملية النقدية، فلا يكفي أن نطلق الأوصاف على عمل أدبي معين، فنعتبر

انتماءه إلى جنس أدبي أمر مفروغ منه لا يحتاج إلى تحقيق (٣).

ويعني التقويم بالتوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي إذ تكون مرحلة تمييزه قد تحققت، ومن ثم يكون سبر القيمة وفق معايير جمالية أو أيديولوجية، لا نعتبرها نهائية، بل تتكيف بموجب كل إنتاج أصيل جديد، ويشتمل التقويم وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه.

أما التأريخ Articulation فإنه حصيلة المعالجة النقدية، وأساسه وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض، كالسياق البلاغي والأدبي والفكري والحضاري.

وقد اكتسب النقد الأدبي الحديث - عبر تطوره التاريخي - قيمة جمالية ورؤى فكرية وأساساً نظرية ومفاهيم فنية، يمكن أن تلخص سماتها على الوجه التالي:

١- من حيث المادة، إذ شهدت الدراسات النقدية الأدبية الحديثة تطوراً ملحوظاً في مادتها عن طريق اهتمامها بالأدب الشعبي بجانب الأدب (الرسمي)، وتحميلها أبعاد الوجود ونظريات الكون والحياة، وتكوينها بالمفاهيم العصرية، نتيجة تطور الأجناس الأدبية بناء على رؤى التجديد في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال، والابتكار في البناء الشعري ومضامينه، إلى جانب إضافات صائبة قدمها المشتغلون بعلوم النفس والجمال والاجتماع والأنثروبولوجيا، وكلها حتمت على النقد الأدبي زيادة مادته وتجديد رؤاه.

٢- من حيث المنهج. فقد دخل على أساليب النقد مجموعتان مساعدتان:

النقد الأدبي الاجتماعي خليفة فكرية

وفي تراث النقد الأدبي، ثمة حقيقة يمكن استقراءها، تتلخص في توزع هذا التراث بين نظرتين هما: الشعور بالمسؤولية الاجتماعية، والاحساس بالمسألة الفنية، في أحيان كانت تتغلب المسؤولية الاجتماعية، وفي أحيان أخرى يبرز تسلط التقنية. لكن هذا الطرح الساذج للمسألة قد أسهم في تزييف حدودها ومعالمها، فليس ثمة مثل هذا التعارض القائم على المغالاة في التبسيط. ذلك أن المسؤولية الاجتماعية لا يمكن أن تعني تجاوز الفكرة القاطنة بأن الترويج لأشكال هابطة، أو التغاضي أساسا عن موضوع الأشكال، إنما يعني في الحساب الأخير، الإساءة إلى المسؤولية الاجتماعية ذاتها.

وقد لا يكون الملائم في هذا الصدد، تتبع تطور (الصفة) الاجتماعية في التراث النقدي تتبعاً تاريخياً منذ نشأته حتى الآن، وبلوغه تلك الدرجة من المعرفة في إطار علم الاجتماع. ومع ذلك فمن المفيد الإشارة العامة لأهم المراحل التي قطعها ... بداية، فإن المحاولات الحثيثة للنقد الأدبي الاجتماعي قد ظهرت مع المفهوم الأفلاطوني الشهير «المحاكاة Mimessis»، الذي نماه بعده أرسطو بعبارة «المعرفة»: «إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا والشعر الدورامي، وإلى حد كبير أيضا النسخ في الناي واللعب بالقيثار... كل هذا بوجه عام أنواع من محاكاة الواقع» (٦)

بعدها بدأت تتنامى محاولات التعرف على طبيعة العلاقة بين الأعمال الأدبية

جاءتا من جهتي معطيات العلوم والبحوث الجديدة لتفتح الدراسات النقدية وسائل وطرقاً بحثية مستحدثة، ومن جهة أخرى الإحصاءات وتطبيقاتها لتمدها بأدوات جديدة. وكان استخدام هذه الوسائل مدعش النتائج في أحيان، لدرجة يمكن معها القول إن استفادة الدراسات النقدية من مناهج العلوم الأخرى، ومن المكتكرات التقنية للعلم الحديث، أدى إلى تنوع مناهجها وتعددتها، ومن ثم تطورها نحو أساليب جديدة.

٣- من حيث الاتجاه، حيث أصبحت الدراسات النقدية الحديثة تحاول الإفادة من منابع الفكر والفلسفة، بواسطة الاهتمام بالعوامل والتيارات الاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية، والاستبصار بتقاليد جماعاتها الأدبية. وكانت أولى الخطوات عندما مارس النقد تطعيم النقد بالفلسفة، وتلقيحه بعلم الجمال، وتزويده بنتائج علوم اللغة وفلسفة التاريخ والعلوم الإنسانية والمعرفة العلمية، وإن هاجم البعض هذا الأمر، وخشية أن يتحول النقد إلى دقة العلم وثبوته، فتضحي لفته مصطلحا ثابتاً لا يتغيره (٤).

وهكذا يمكن القول إن الدراسات النقدية الحديثة بلغت مرحلة من التقدم والازدهار لم تعد تعتمد على الانطباع كما كان سائداً في كثير من الدراسات النقدية القديمة. وبرغم هذا، مازال هناك في وقتنا الحاضر من يراوح بين علمية النقد الأدبي وفنيته، أو بين معياريته ووصفيته، نتيجة ما يبدو في بعض الأحيان من نقص الاتفاق بين نتائجها ومستخلصاتها (٥).

الفرنسية الشغوفة بالحوار في الصالونات، والشخصية الألمانية للمعنة في التفرد والعقلانية، مستعينة بمفاهيم عصر مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩ - ١٧٥٥). وبيعض آراء معاصرها الألماني هيردر Herder (١٧٤٤ - ١٨٠٣)، التي توغز بتأثير العوامل الإيكولوجية على الرؤى الأدبية (٨).

ولقد كان لتطور العلوم الطبيعية صدها في الفلسفة الوضعية Positivisme عند أوجست كونت A. Conte (١٧٩٨ - ١٨٦٧)، وهو ما حدا ببعض النقاد إلى أن يضموا للأدب قوانين تماثل قوانين العلوم الطبيعية في دقتها. فالناقد لا ينبغي أن يكون أدبيا فحسب، بل هو أديب وعالم معا... عالم طبيعي يبحث في الأدب بحثا طبيعيا على نحو ما يفعل علماء الدراسات التجريبية. وقد تصدى للنهوض بهذه المهنة سانت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩)، فدعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجسمية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية، وأذواقهم وعاداتهم وآراءهم، ثم ترتيبهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة، وبذا أضى النقد الأدبي عند سانت بيف أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب (٩).

والواقع أن هذا الاتجاه يفغل مسألة أساسية في النقد هي التأويل، ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي عظيما كان قابلا للتأويل، ومن ثم فإن هدف هذا العمل الأدبي يظل خاضعا للدفع والجذب على خارطة النقد.

إن الأدب ظاهرة فنية وليس ظاهرة طبيعية، والفارق بين الظاهرتين واضح جلي، الظاهرة الفنية تظل أغنى من

وتأثيرات الوسط الاجتماعي عليها، أظهرها محاولة المفكر الإيطالي جان بابتيست فيكو Jean-Baptiste Vico (١٦٦٨ - ١٧٧٤) في معرض حديثه عن علم جديد يدرس الطبيعة المشتركة للآدم، حيث عرض لأهمية الأدب في الحضارات، مركزا على دور الشعر في الحضارة القديمة، والعلاقة بين الملاحم البطولية والمجتمعات العشائرية في هذه الحضارة، مشيرا إلى أن: «المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات وأشعارا وروايات، لكنه ينمي أدبا وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه» (٧). وبعده، أكدت مدام دوستال Mme de Stael (١٧٦٦ - ١٨١٧) أن أدب أي مجتمع يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية السائدة فيه. وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة في السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس في الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) في أعمال جادة - كالتراجيديا - بدلا من قصرها على الكوميديا. كما رأت أن الأدب يجب أن يصور التغيرات المهمة في النظام الاجتماعي، خصوصا تلك التغيرات التي تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة. ورأت في كتابها «في الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية» De la Litterature Considee Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales (١٨٠٠) ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية، لتطويع بعد ذلك فكرتها هذه في كتابها التالي «عن ألمانيا» De L'Allemagne (١٨١٠)، متناولة الفارق الجوهرى بين الشخصية

والبيئة، والعصر، تؤثر في الأعمال الأدبية.

ويشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن الوراثة والأرض والمناخ، وتضم البيئة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، في حين يركز العصر الانتباه على جوانب الاستقرار والتغير في الحضارة.

لقد كان تين من أوائل النقاد الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجتمعه، وبينه وبين أقرانه، والطرق التي يؤثر بها الجمهور في الحسيلة الإبداعية للفنان. وكان اتجاهه هذا تعبيراً عن الرغبة في مجاوزة تخلف مناهج العلوم الإنسانية باصطناع مناهج العلوم الطبيعية، ويصف هاري ليفين H. Le vin تأثير تين على التفسير الاجتماعي للأدب بقوله: «إن كتاب تين (تاريخ الأدب الانجليزي - ١٨٧١) يتخلص دفعه واحدة من الفكرة الخاطئة التي ترى أن الأعمال الأدبية تخرج إلى الوجود كما تتساقط النيازك من السماء. وقد يمكن بعد هذا إغفال الأساس الاجتماعي للفن، ولكن يصبح من الصعب إنكاره» (١١).

وبرغم ذلك، يمكن القول بأن آراء تين حول تأثير بيئة العمل كانعكاس مباشر للواقع، تبدو لنا تبسيطية وقد تجاوزها الزمن، وتظهر «كانها خارجة من معمل»، وعبر هذا الخط نفسه، قدم برونتيير Bruntiere (١٨٤٩ - ١٩٠٦) محاولة تقوم على نظرية النشوء والارتقاء، بدراسة تطور الأنواع الأدبية في تأثرها بعوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب (١٢).

وثمة باحث فرنسي آخر هو ألكسندر بلجام A. Beljame، وأصل الباحث

عشرات التفسيرات، وتظل متعددة المعاني، لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضي ناجز. أما الظاهرة الطبيعية فهي مادة للملاحظة، يمكن اكتشاف قوانينها والقول بيقين إنها تنطوي على عناصر محددة قد يكشف العلماء عن أسرارها وهكذا فعلى الناقد ألا يسأل عن خلاصات جاهزة تتصل بعمل أدبي معين، وإنما يحاول تحري الرؤية التي تتميز به. ومن هنا يصبح التعرض للمسار الشخصي والاجتماعي والنفسي للمبدع غير ذي موضوع. خاصة إذا ما تم بمعزل عن عالمه الفني... وجاء هيبوليت تين H. Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) تلميذ سانت بييف، الذي حول طريقة استاذاه إلى نوع من الحتمية الجبرية على نحو ما تتصف به القوانين الطبيعية. فإذا كانت الطبيعة لا تعرف الخصائص ولا القوانين الفردية، وإنما تنتشد التعرف على القوانين العامة، فكذلك ينبغي أن تكون قوانين الأدب.... قوانين تقوم على الحتمية.

وقد اتخذ تين من تاريخ الأدب الانجليزي ميداناً لبحثه، بهدف الوصول إلى قوانين عامة، من منطلق أن: «العمل الأدبي يتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل الحالة العقلية العامة والظروف المحيطة» (١٠). وقد بدا واضحاً من تطبيقه لفرضيته هذه ومناقشته التفصيلية لها أنه يعزو أهمية خاصة إلى الوسط الاجتماعي أو البيئة التي تخلق الحالة العقلية اللازمة للإبداع الأدبي.

وقد حاول تين تفسير هذه الحالة العقلية من خلال تطبيق معادلة تحليلية قوامها مؤثرات ثلاث هي: الجنس،

R. Perice في كتابه «المذهب التاريخي مرة أخرى» *Historicism Once More* كمحاولة نقدية تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث بعدها التاريخي والاجتماعي. وقدم إيان وات I. Watt كتابه «صعود الرواية» *The Rise of the Novel*، مفسحا فيه المجال لمعالجة الأدب معالجة اجتماعية، عن طريق دراسة الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر، عبر مؤلفات ديفو Defo وريتشارد سن Richardson، وفيلدينج Fielding، ملاحظا أن هؤلاء الروائيين الثلاثة ينتسبون إلى جيل واحد، وهو ما عده أمرا لا يمكن أن يكون محض مصادفة، ومقررا أن الجنس الأدبي الذي قدموه (الرواية) لم يتم في معزل عن ظروف أدبية وفكرية واجتماعية ملائمة، ولاحظ كذلك ظاهرة بدت له أكثر أهمية، مفادها: «أن واقعية الرواية لا تتركز في عالمها التخيل، بل كذلك في الطريقة المتبعة لعرضه» (١٤).

وهكذا نلمس أن المحاولة التي قام بها وات كانت تستهدف الكشف عن «الموقف الواقعي»، وأنه لم تعوزه الإشارة إلى أن نجاح هذا الجنس الأدبي قد صاحبه ظهور جمهور جديد من القراء اتسعت دائرته، نتيجة إنشاء المكتبات المتجولة. وإلغاء إشراف أصحاب المكتبات، وهبوط أسعار الكتب إضافة إلى أن أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة تقع في مركز اهتمامات أفراد هذا الجمهور الجديد من الطبقة الوسطى النامية وقتذاك، «بوصفهم أعضاء في برجوازية لندن، ممن لم يكن لهم إلا الرجوع إلى قواعدهم الخاصة من حيث الشكل والمضمون، ليكونوا على ثقة من أن كتاباتهم ستبعث السرور في جمهور

بعدعوة علماء الاجتماع إلى الاهتمام بدراسة العلاقات بين المؤلف والجمهور، وذلك في كتابه «الجمهور والادباء في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر» *Le Public Et Les Hommes De Letters En Angleterre Au 18 e Siecle* (١٣). ويده من القرن العشرين، تتابعت دراسة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيراتها الاجتماعية، في النهج الذي اختطته المدارس الشكلية والفرويدية والوجودية والبنائية، مروراً بالمدرسة الإجماعية - *Unanimis me* الفرنسية، التي حاولت في عام ١٩٠٨، أن تفسر الأعمال الأدبية من خلال تنوع عواطف وانطباعات الجماهير، وروادها رومان، ودوها ميلو وفيلدر، إضافة إلى إسهامات ليز ستيفن Stephen L.، وليفين شوكنج W. Schucking، ولتر إبيش W. Ebisch، وهربرت سكوفلر H. Schoffler، ولتر شيرمر W. Schirmer، وجورج كرفشتين G. Keferstein، وغيرهم.

وفي الولايات المتحدة، تطور النقد الأدبي الاجتماعي تبعاً للظروف الاجتماعية أكثر مما تطور في أي موطن آخر، حيث أبدى عدد من النقاد، يقف كالفرق V. Calverton في طليعتهم - بعد الحرب العالمية الأولى اهتماما كبيرا بالروائيين الواقعيين من أمثال دوس باسوس D. Passos، وجون شتاينبك J. Steinbeck، وإن بدأ تقديم التزاما تاريخيا أكثر منه جهدا نقديا حقيقيا، وتأسست في عام ١٩٣٤ مجلة «الرمح» *Review Partisan* التي قدر لها ألا تعيش على هذا المنطلق السياسي أبعد من عام ١٩٣٦.

وتالت بعد ذلك أعمال روي بيرس

ما يدعو إلى التفرقة بين مفهومي «النقد الاجتماعي» Social Critics و «النقد المنطقي» logical Criticism.

السوسيولوجي. وثمة اعتبارات محددة استدعت هذه الحاجة هي:

١- أن تعقد العلاقة بين الأدب والمجتمع، تدعو إلى ضرورة وضع مفاهيم تعبر عن نظرة أكثر تكاملاً إلى هذه العلاقة، كي تعطىها منطلقاً وقاعدة نظرية.

٢- أن الفهم الأعماق والأشمل لهذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا في ضوء دراسة ارتباطاتها المتداخلة، وليس كمجرد عملية تكميلية لسد نقص يشوب النقد الاجتماعي أو تعدل من مستخلصاته.

٣- إنه من الأوجب إغناء النقد الاجتماعي بمفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه، من كون أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية، عبر الاتجاهات العامة لمناهج بحثه، وأساليبه ووسائله الفنية، ومفاهيمه وأطره النظرية، التي ثبت إمكان نجاحها في دراسة موضوعاتها، وإن شابهها - ولم يزل - شيء من الجدل والقصور.

قد يقال هنا أن المقصود هو - أولاً وقبل كل شيء - دراسة أدبية، وكما يرى جاك لينهارت J. Leenhardt. فإن: «هذا لا يمنع قط معالجتها لموضوعها بمنظار علم الاجتماع، فلإن علماء الاجتماع بدورهم كان لابد لهم من أن يحظروا على أنفسهم - لفترة طويلة ما - الاهتمام بالأدب اهتماماً جدياً» (١٧). يؤكد هذا، أن النقد الأدبي في معاناته وقصور

عريض... وليس المهم أن ديفو أو ريتشاردسون قد لبيبا رغبات جمهورهم الجديد، بل الأهم أنهم كانوا قادرين على التعبير عن رغباته من الداخل» (١٥).

عبر هذا الطواف المتعجل بخريطة النقد الاجتماعي، فإنه لا يمكن الإدعاء بقدرته على تأسيس منهج متكامل له. هناك فقط بعض الأعمال التي استطاعت - إلى هذا الحد أو ذاك - أن تقترح أساليب وطرقاً جديدة. ذلك أن الإطار المرجعي Frame of reference الذي اعتمد عليه

هذا النقد يكاد في أغلبه يعتمد على نظرية الانعكاس Reflection Theory التي أصبحت بمثابة اتجاه عريض لدى عدد من النقاد، يؤكد دور الأدبي في تصوير الحياة الاجتماعية، ويعد الأدب سجلاً للتجربة الاجتماعية.

وهكذا يمكن القول إن هذه المحاولات النقدية قد كابدت موضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع، وتفاوتت إجاباتها، لكنها لم تنكر هذه العلاقة المتشابكة، وهو ما حاوله النقد السوسيولوجي المعتمد على مفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه.

نحو نقد سوسيولوجي

وعلى الرغم مما يبدو من الاتجاهات النقدية الاجتماعية في دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات، فإنها بلا ريب قد أدت خدمة طيبة، وإن لم تعط إمكانية رصد كافية للأسس الاجتماعية للأدب. ومن هنا، فإن الحاجة بدت أوفى إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملاً عبر الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع، وهو

ينزغ إلى خطر الانحباس في نقد داخلي،
زينته الرجوع إلى ما هو اجتماعي.

وكما يقول لينهارت: «لقد افنقر
المقدمون الذين مهدوا لعلم اجتماع
الأدب إلى طريقة أكثر من افتقارهم إلى
نظرية في الوعي، تكاد تكون - من حيث
الوجهة التي ننظر بها إليها على الأقل -
بديهية وواضحة. ذلك أنهم لم يعرفوا
كيف يتابعون فكرتهم في قراءة دقيقة،
ولذا فإن نقاط التقارب التي أملتها
عليهم إمكاناتهم ظلت بعيدة ومتكلفة.
ومع ذلك يمكن القول إن الافتقار إلى
الدقة في الطريقة، لم يمنع دراساتهم أن
تكون مثمرة، برغم مراوحة آرائهم بين
الغموض والتعسف، اللذين يحولان
دون ظهور هذا العوز الأساسي» (١٨).
وحتى الآن يمكن ملاحظة أن النقد
السوسيولوجي قد ارتبط بافتراضات
ثلاثة رئيسية هي:

الأول، أن الأدب يعكس المجتمع
والثقافة السائدة فيه.

والثاني، أن الأدب يعمل كوسيلة من
وسائل الضبط الاجتماعي في المجتمع.

والثالث، أن الأدب كوسيلة إعلامية
يرتبط بالرأي العام، ويؤثر في
الاتجاهات الاجتماعية والقيم، وفي
سلوك الأفراد والجماعات (١٩).

وأيا كانت هذه الفروض Hypothe-
sis التي مازالت حتى الآن مجرد

فروض أكثر منها حقائق أو نظريات،
فهي تشمل فكرة أساسية مؤداها أن
للأدب وظيفة اجتماعية Social Func-
tion، ذات زوايا مختلفة وأبعادا

متعددة... وهو ما يعني دورا ما لعلم
الاجتماع في عملية النقد الأدبي، أو
بالأصح ضرورة النقد السوسيولوجي
للأدب.

تحليله عن الإحاطة بالواقعة الأدبية
ومعالجة معطياتها والبحث في
جمالياتها، وفي الوقت الذي ينحو فيه
نحو التخصص، فإنه من الطبيعي أن
يتطلع إلى أنماط أخرى للتفسير
والتحليل مستوحاة من علم الاجتماع،
وهو ما قد يؤدي إلى إغناء متبادل،
وتخط مشترك وفعال لمشكلات عدة.

وينبغي الإقرار بأن هذا النقد
السوسيولوجي يلاقي - ولم يزل -
بعض التحفظات التي شاركت في خلقها
مجموعة من العوامل، ومنها:

١- سوء الفهم الشائع لمفهوم علم
الاجتماع، وما يجب أن تتضمنه
الدراسات السوسيولوجية.

٢- القصور البادي من ناحية علم
الاجتماع الوصفي Scriptive Socio-
logy في دراسة النظم النوعية في المجتمع،
مثل اللغة والأدب وغيرهما.

٣- الشعور السائد بأنه لا يوجد
سوى القليل في علم الاجتماع مما يمكن
أن يقال في موضوع النقد
السوسيولوجي.

٤- التصور (الخاطيء) بابتعاد
مجال النقد الأدبي عن الأطر المعرفية
والمنهجية لعلم الاجتماع، من منطلق أن
علماء الاجتماع أنفسهم أقرب إلى حصر
أنشطتهم في حدود الوصف وليس
التقويم.

٥- أن النقد السوسيولوجي
باستغراقه في البحث عن المرجع
الاجتماعي للأثر الأدبي، ويتوسله
المقارنة مع كتابات ووقائع اجتماعية
أخرى، قد ينساق في مجازفة يجد نفسه
فيها مبعدا إلى محيط هامشي يختلط فيه ما
هو أدبي مع ظواهر من طبيعة أخرى، أو

الحديثة، الجزء الأول، ترجمة د. إحسان عباس
ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت،
١٩٥٨، ص ٣٢.

(٦) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة د.
شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة
والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢٨.

(٧) Elizabeth And T. Burns (eds.): Soci-
ology of Literature And Drama, Penguin
Books Ltd., Harmondsworth, 1973,
P.163.

(٨) Bruford, W. H.: "Literary Criticism (A)
And Sociology", in Literary Criticism And
Sociology, J.P. Strelka (ed), The Pennsylv-
ania State Univ. Press, 1973, P.3.

Bruford, W.H., OP. Cit., p.27. (٩)

(١٠) د. محمد محمود الجوهري وآخرون:
مبادئ علم الاجتماع، الطبعة الأولى، ١٩٧٠،

دار المعارف بمصر، ص ٤٥٤، نقلاً عن:

Barnett, J.: "The Sociology of Art", in
Sociology Today, By Merton And Others
(eds), Harper Torchbook Edition, N. Y.,
1965, 1965, PP. 197-214.

Elizabeth And T. Burns, Op. Cit., (١١)
p.63

Bruford, W.H., OP. Cit., p.4. (١٢)

Ibid., p.4. (١٣)

Ibid., p.167 (١٤)

Ibid., p.170 (١٥)

Ibid., pp. 60-63 (١٦)

Leenhardt, J.: Sociologie. De Lec-
ture, Gallimard, Paris, 1982, p.190

Ibid., p12 (١٨)

(١٩) عبدالباسط محمد: «علم اجتماع الأدب»
في المجلة الاجتماعية القومية، المركز القومي
للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، يناير

١٩٦٨، ص ٦١

(١) بول موي: المنطق وفلسفة العلوم، ترجمة
فؤاد حسن زكريا، القاهرة، مكتبة نهضة
مصر، ١٩٦٢، الجزء الأول، ص ٧٢.

(٢) د. محمد عارف: الجريمة في المجتمع - نقد
منهجي لتفسير السلوك الإجرامي، القاهرة،
مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٥،
ص ص ٢-٣ مستخلص من:

English H. And C. English: A Compar-
ative Dictionary of psychoanalytical
Terms, N. Y., Longmans, Green And
Co., 1958. P.131.

(٣) لعل من أشد الظواهر في النقد الأدبي إثارة
للانتباه، بل القلق، أنه قد سيطرت عليه مع
نشوء الأجناس الأدبية الجديدة، كالقصة
القصيرة، والزواوية، والقصيدة الدرامية
متعددة الأصوات، نبرة جارفة من التعميم،
الذي لا يفي كلا من مراحل العلمية النقدية
حقها من السير والاكتشاف. ومن ثم يهمل
أعمالاً شبه كلي، الضوابط الأساسية لنظرية
الأجناس الأدبية والإشكالات المتصلة بها، كما
تنتج في الإبداعات الأدبية المعاصرة، لمزيد من
التفصيل، انظر:

خلدون الشعمة: الشمنس والعنفاء دراسة
نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، منشورات
اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤، ص ص
٤١-٣٧.

(٤) د. شكري محمد عياد: «النقد الأدبي بين
العلم والفن» في الفكر المعاصر، معهد الإنماء
العربي، بيروت، العدد ٢٥، يناير - فبراير
١٩٨٢، ص ٢١٠.

(٥) ستانلي هايمس: النقد الأدبي ومدارسه

مفهوم الصورة

أحمد جاسم الحسين

النقد الأدبي

الصورة والصورة الشعرية:

نعدّها حقاً طبيعياً لسيرورة الزمان من جهة، ونتيجة للتخليل، وليس مقدّمة له! هذا الأمر مبني على أنّه ليس من الضروري أن تكون كل صورة ترد في شعر ابن المعتز أو غيره ستقدّم نفسها على طبق خالص من الفنية أو الأدبية أو الشعرية؛ فكم من صورة تقادم عهداً، وخفت بريقها وانطفأت نارها.. أو تكون قد استعملت بمساق مبيت لها، إضافة إلى عدم تمكن الشاعر أحياناً من استعمالها استعمالاً لا يثير فيها الحياة، ويبعث جمالياتها، ولا نغالي إن قلنا: إن بعض الاستعمالات تشد الصورة، وتعيث كل تميز يمكن أن يلاحظ فيها، لذا فإننا سنستعمل كلمة (صورة) فقط، ونترك

قبل الحديث عن مفهوم الصورة لدى الدارسين والنقاد على اختلاف مشاربهم وأزمנתهم ثمة سؤال لا بد من الإجابة عنه هو: لماذا أثّرنا استعمال كلمة «الصورة» فقط مع أنّ أكثر النقاد والدارسين يستعملون كلمة الصورة متبوعة بإحدى الكلمات الآتية (فنية - شعرية - أدبية)؟ إن الكلمات السابقة ترافق كلمة الصورة لالتمنحها الأمان، بل لتكبلها بحكم تقويمي مسبق، وهذا ما ادّعينا أننا سنحاول النأي عنه ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً؛ لاعتقادنا أنّ النقد في أبهى صورته يكون بالتخليل، وليس بالأحكام التي

الفكر العربي - والنقد أحد مظاهره - مرحلة التكرار والإعادة والتصنيف؛ (والتصنيف غير الخلق الفكري) أما قبل ابن قتيبة فلم يتحدث أحد عن الصورة - فيما وصل إلينا - !

ارتسمت أمامنا عدة طرق لولوج معالم المفهوم قديماً: أولها ينتقل من مفهوم ناقد إلى آخر وثانيها الإطلالة على المفهوم في نهاية كل قرن، وأخرها طريق التقسيم إلى مراحل زمنية...

وارتأينا أن نسلك الطريق الأخيرة كون الأولى لا تستطيع نقل التطور التدريجي إذ كثيراً ما تقدم به أحد النقاد وأعاده آخر إلى الوراء.. ومن معوقات الطريق الثانية صعوبة الفصل بين قرن وآخر بدقة ذلك لصلتهم: الأمر الذي يعطي تبريراً مقنعاً لولوجنا الطريق الثالثة التي تعطينا فسحة أوسع لسبر المفهوم والتعرف إلى معالنه...

قسّمنا المراحل إلى ثلاث:

الأولى: البدايات (قبل القرن الخامس الهجري)

الثانية: البلوغ (القرن الخامس الهجري)

الثالثة: التفريعات (بعد القرن الخامس الهجري)

أولاً: البدايات: تشمل ما يقارب قرنين من الزمان، وتضم ثمانية كتب نقدية، هي: (الشعر والشعراء) و(البيان والتبيين) و(البدیع) و(عیار الشعر)، و(نقد الشعر) و(الموازنة بين أبي تمام والبحتري) و(الوساطة) و(كتاب الصناعات).

لقد رادف مفهومها معنى الجاز لدى ابن قتيبة (١) وكانت إحدى خصال الشعر الحميدة عند الجاحظ؛ إذ عرف الشعر قائلًا: «إنما الشعر صناعة وضرب من

أمر كونها شعرية أو أدبية أو فنية نتيجة للتخليل.

حديثنا عن مفهوم الصورة سينشطر إلى أربع كوى:

- الأولى ستبحر من خلالها نحو تراثنا العربي النقدي، إذ سنسلط الضوء على مفهومها عند أعلام النقاد العرب القدماء - وابن المعتز أحدهم - وكلنا أمل ألا نعود من هذه الرحلة إلا برفقة الإجابة عن سؤالين:

أولهما: لماذا لم نكتف بالتقسيمات الببائية القديمة؟

وأخرهما: ما الذي ستقدمه دراسة (حديثة) لصور شاعر قديم؟

وبالثانية سننمى وجهنا شطر النقد الغربي الذي تفتياً أكثر نقدنا العربي الأدبي الحديث بظلاله بالنقل أو الترجمة أو التأثر، حيث سنعود بعد ذلك - عبر الرحلة الثالثة - إلى النقد الأدبي العربي الحديث ممثلاً بأعلامه محاولين استجلاء معانيها لديهم وتجلياتها فيما كتبوه من أبحاث لنصل أخيراً إلى مفهوم الدارس للصورة الذي سيؤثر - شاء أم أبى - في طريقته في دراسة صور الشاعر عبدالله بن المعتز العباسي.

مفهوم الصورة لدى النقاد العرب القدماء:

من أجل رسم صورة واضحة للمفهوم سنستعين إضافة إلى الكتب النقدية بكثير من كتب اللغة والبلاغة ابتداءً من ابن قتيبة إلى نهاية القرن الهجري الثامن ذلك أنّ الكثير من كتب اللغة والبلاغة تحتوي على عدد من الإشارات للصورة.

أما بعد القرن الهجري الثامن فقد دخل

التصوير والنسج (١)».

التركيز على الصياغة لأبي هلال العسكري الذي كان أهلاً للثقة، إذ توقف مطولاً عند العلاقات بين المفردات والمساقات التي تحيا فيها (٩) وبذلك يكون قد وضع اللبنة الأولى في مدمك، بل بناء أكمل إعمار مداميكه ناقده قد رسم أنصع مفهوم للصورة في تراثنا النقدي.

هكذا وجدنا أن مفهوم الصورة أنفذ قد أمسك بتلابيبه عدة أمور منها كونه إطاراً خارجياً، وأداة للتطبيق والزر كشة، وكذلك حسن الصياغة، وضرورة التناسق بين أجزاء الصورة، وعدم التناسق، ومحابطة الصورة للمحاكاة وعدم التخلي عن التناسب بين المعنى الأصلي والمجازي!

بكلمات أخرى يمكننا القول: لقد تأثر مفهوم الصورة بعاملين: الأول عربي خالص كونه محسناً لفظياً والآخر هو الناتج عن الترجمة، إذ كانت تعني المحاكاة متأثرين بمفهوم أرسطو للشعر. لكن هذه المرحلة بكل تجلياتها لم تكن مستقلة عما تلاها، إذ كانت مرحلة التأسيس والأصول للمرحلة التالية: ثانياً: مرحلة البلوغ (القرن الخامس الهجري)

يمثل هذه المرحلة عدد من الكتب هي: (عجاز القرآن) و(العمدة) و(سر الفصاحة) و(دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، وتمتد لقرن من الزمان.

لقد نوه الباقلائي بأهمية النظم من خلال الآيات القرآنية قاصراً تلك النظرية على آيات القرآن هادفاً من خلال ذلك إلى لفت الأنظار نحو الإعجاز القرآني، وقد توقف مطولاً عند الألفاظ والمعاني (١٠).

أما ابن رشيق فقد خطا بالمفهوم خطوات واثقة، وكان واعياً بما يفعله، إذ

وتوقف كذلك عند جودة التشبيه وحسن الاستعارة وابتكار الصورة، ثم خطلت الصورة خطوة واثقة على يدي شاعرنا الناقد عبدالله بن المعتز حين دعا إلى ضرورة رعايتها والاهتمام بها وإعطائها استحقاقاتها لكنها لم تخرج بكل أسف عن كونها أحد أنواع البديع (١)، بل إنها تتحايث معه أحياناً إلا في بعض عناصره (٢) ولم تخرج عن قفصها الذهبي آنذاك بكونها حلية وزينة، وقد زاد عليه ابن طباطبائي العلوي بأن جعلها مرادفة لمفهوم الألفاظ (٣).

فيما ركز قدامة بن جعفر على حسنها (٤)، وأسهب في شرح الأسباب والنتائج وأصل مسألة المحاكاة في الصورة وعبد المحاكاة نوعاً من الوصف (٥).

ولعل أبلغ الخطوات في هذه المرحلة كانت خطوة التأمدي الذي شغل نفسه ووقته بالنقد مستقيماً من علوم الفلسفة التي أخذت بالشيوع، لكن عدم تمكنه من الترجمة، وخطأه في ترجمة بعض المصطلحات جعله محتاراً في تحديد مفهومه لها؛ إذ ترجّح عنده بين فهم منقول عن أرسطو (الصورة معنى) (٦) ومفهوم مستقل من علم البديع بكونها (محسن)، ولم يكن لديه الجرأة لكسر هذه الشرائق، أو تاصيل أحدها، لكنه على أية حال قفز بها إلى الامام مشيراً إلى ضرورة التركيز على الصياغة، ووجوب توافر الصلة بين طرفي الصورة (٧) وتلك لعمرى كانت أصولاً لتفريعات اللاحقين.

أما القاضي الجرجاني فقد سار في طريق جديدة هي التنبيه على الجانب النفسي للصورة، وكونها أداة لنقل التجربة الإنسانية (٨) تاركا بذلك مسألة

وكذلك نبّه إلى أنّ جمال الصورة البلاغية لا يعود إلى المضامين والمدلولات بل إلى المعاني الإضافية التي يلاحظها القارئ في تراكيب العبارات وصياغتها وخصائص نظمها وسياقها (١٦).

وكسر قاعدة التقارب بين طرقي الصورة وأثبت بالشواهد أنّه كلّما كان طرفا الصورة بعيدين كان ذلك أغنى لها حيث قال عن التشبيه:

«وهكذا إذا استقررت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب (١٧).

لأن الصورة عنده تتكون من الجمع بين أمرين متباعدين متناقضين في الظاهر مؤتلفين من حيث أثرهما في العقل والحدس.

وهكذا نجد أن الصورة قد وصلت في هذا القرن إلى مفهومات جديدة تنبّهت لعوامل شعرية الصورة وجمالياتها وأبعادها الأمر الذي ساعد بعد ذلك في بعض التفريعات التي ساهمت في إيضاح وجلو الكثير من خصالها....

ثالثاً- مرحلة التفريعات

تمتد من بعد القرن الخامس الهجري إلى القرن الثامن الهجري وتمثلها كتب كثيرة اخترنا أبرزها (الكشاف) و(المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) و(الإيضاح في علوم البلاغة) و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

لقد انصرف الزمخشري إلى إيضاح أهمية الصورة المعروضة للقارئ والنفوس الإنسانية مركزاً على الجانب العقلي في التشبيه والاهتمام بالشكل الخارجي (١٨).

عد التخيّل الأقنوم الأهم للصورة غير متتاس الأثر الذي يجب أن تتركه الصورة في النفس، وناقش مطولاً دور الخيال في الصورة (١١)!

فيما شغل ابن سنان نفسه بمحاولة اثبات أن المعنى هو الصورة، والألفاظ هي الموضوع، ونوّه بحسن التأليف الذي يعطي الألفاظ معنى صحيحاً مستقيماً بذلك من أراء أرسطو (١٢) وقدامة بن جعفر في تأكيد المحاكاة، وألح أياً إلحاح على حسية الصورة وألفتها لأن «الأصل في حسن التشبيه أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد أو يمثّل الشئ بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل القلو والمبالغة...» (١٣) وخلص إلى أن الصورة أبغ من الحقيقة....

وقد طوّر هذه المقولات وأعطاهم أبعاداً هامة وأصلها وأسهب في شرحها وتنبّه إلى جمالياتها ناقداً فذ هو عبد القاهر الجرجاني الذي أشار إلى أنّ التشبيه والاستعارة والمجاز أدوات لقصد أعم وأبعد هو «بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف؛ ومن أين تجتمع وتفترق» (١٤)....

ونبّه إلى أنّ الاستعارة والكنائية ليسا أمورا يجريها الشاعر في ظاهر اللفظ وفي المعنى، وقادة ذلك إلى تصوّر الحركة الذهنية التي تصاحب هذه الصور البيانية وهي حركة فكرية منطقية إلى حد كبير (١٥).

وتوقف الرجل مطولاً عند مسألة النظم والتأكيد على دور السياق في الصورة وما مفاده أن الصورة كاللون في اللوحة يزداد بهاء فيها ويستمد حيويته وجماله من وجوده فيها.

يمكننا إجمال القول بعد هذه الرحلة بين أوراق كتبنا النقدية والبلاغية واللغوية بما يلي:

— تنبه الدارسون إلى أهمية الجانب النفسي وأعطوا المتلقي دوراً كبيراً وركزوا على ضرورة المواءمة بين الحالة النفسية والصورة وحالة المتلقي، وساد شعار (البلاغة مراعاة مقتضى الحال).

— أشار كثير منهم إلى أهمية المحاكاة متأثرين بالترجمة آنئذ.

— كان للنظم عندهم مكانة أثرية وقد ركز كل من الباقلاني والجرجاني والقرطاجني على دور السياق....

— لم تخرج الصورة عند كثيرين منهم عن كونها زخرفة وصنعة ومحسناً لفظياً أما خصائصها فقد تمثلت لديهم بالحسية والحرفية والوصفية والجمود.

وغير ذلك من الخصائص التي نظر من خلالها إلى الصورة وبمفاهيم مسبقة وبمقاييس جاهزة كان يجب على الصورة أن تقدي بها.

مفهوم الصورة لدى الغربيين:

اختلف مفهوم الصورة لدى الغربيين بحسب المذهب الأدبي والنقدي السائد فلم تتجاوز حدود الصورة البلاغية في عصر سيادة المذهب الكلاسي حيث كانت تعني مجموع الانطباعات المادية في ذهن المتشكك عن طريق الحواس (٢٣) في حين أنها كانت صورة كشفية خلقية عند الرومانسيين (٢٤) الذين استفادوا كثيراً مما قاله كولردج حول الخيال (٢٥)، وكانت الصورة هي العين التي يبصرون من خلالها الحياة....

وفي العصر البرناسي انعكس المذهب العلمي الموضوعي السائد على مفهوم

فيما كانت الصورة عند الخطيب القزويني صورتين الأولى: هي الصورة التخيلية المتحركة والأخرى هي الصورة التخيلية الساكنة وكانت وظيفتها لديه تتجلى في الإطناب والتفخيم والتمكين في النفس (١٩).

وكانت وظائف الصورة عند ابن الأثير تتمثل في تثبيت الخيال والمبالغة في الإيضاح والإيجاز والشرح والتخييل وقد أسبغ ابن الأثير في الحديث عن وظائفها ودورها في الإقناع (٢٠)...

أما حازم القرطاجني فقد طور كثيراً في أسس النظم التي تحدث عنها عبد القاهر الجرجاني ولو هيء لما قدمه من تطوره لأدى ذلك إلى فتوحات كبيرة تخدم النقد العربي والأدب أيضاً وكانت أسس الصورة لديه هي العالم الخارجي والمعاني التي تحصل في الذهن والألفاظ التي تنقل هذه الأشياء إلى المتلقي (٢١) وخلص إلى أن الصورة هي «محصول الأقاويل الشعرية بتصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان (٢٢) وبذلك يمكننا القول: لأن كانت نظرية الجرجاني تقوم في كثير من أسسها على أقانيم الباقلاني فإن القرطاجني قد خطا بها خطوات وثقة لكن المشكلة كانت في أنه لم يأت بعده من يطور ما اشتغل عليه ولو تهيأ لأرائه وتقريعاته مع ما سبقها من يمتلك القدرة على تطويرها لا ينعت ثماراً ناضجة ومفهوماً عربياً للصورة أفضل بكثير مما جاء به النقد الغربي: لكن أكبر مشكلة واجهت الفكر والنقد آنئذ هي أن اللاحقين أخذوا يدورون في لجة السابقين وكانت لجة عميقة ابتلعتهم وقد كانوا من الضعف بمكان حيث لم يتجاوزوا الجمع والتصنيف إلى القرن العشرين...

وبسماتها» (٢١).

وهكذا نجد أن مفهوم الصورة لدى الغربيين قد مرّ بمراحل متعددة وفقاً لما هو سائد في النقد لكُتبه في الفترة الأخيرة على ضرورة تحقيق صدمة للمتلقّي وعلى شعريّة الصورة وهي في المحصلة التي تؤدي إلى صدمة المتلقّي عبر الانزياح، وتغيّر المفهوم تبعاً لدور المتلقّي في النص حيث صار المتلقّي مؤلفاً آخر للنص الأدبي...

مفهوم الصورة لدى النقاد العرب المحدثين:

كثيرون هم النقاد العرب الذين تحدّثوا عن الصورة ووظائفها وخصائصها وموادها... لذا فإننا لن نتوقف عندهم جميعاً بل سنتوقف عند تسعة منهم حاولنا في اختيارنا لهم أن تشمل فترة طويلة من جهة ووجهات متنوعة في الصورة من جهة أخرى وهم (د. محمد غنيمي هلال ود. عز الدين إسماعيل ود. مصطفى ناصف ود. صبحي البستاني ود. نعيم اليافي ود. كمال أبو ديب ود. ساسين عساف ود. جابر عصفور والولي محمد...).

لقد أولى د. عز الدين إسماعيل (٣٢) ود. نعيم اليافي (٣٣) من بعده الجانب النفسي أهمية كبيرة لاعتقادهما أن الشعور واللاشعور هما مولج الصورة الأساسي في حين أن آخرين ظنوا أن مصدرها خيالي بحت، وهكذا دواليك ارتهنت وجهات نظرهم بالصورة بهذه القناعات المبنية على الدراسات الغربية. فقد اتكأ عز الدين إسماعيل على آراء فرويد في معاملته للصورة في القصيدة إذ

الصورة لتختفي شخصية الشاعر خلف أسس علمية إذ كان الهم والاهتمام منصّباً على إحكام صياغة اللغة في الأرساف القديمة (٢٦)... واستطاع مرتادو المذهب الرمزي تفسير قيود هذه العلمية إذ جعلوا منها صورة إيحائية ذاتية أقرب إلى التجريدية لأنها تنتقل من المحسوس إلى العالم الباطني والعقلي... (٢٧).

فيما تلبّست بلبوس الأحلام وخواطير المرضى مع السرياليين الذين ركّزوا على ضرورة التأويل وفك الرموزات الواضحة وغير الواضحة وصارت تعني من جملة ما تعني كشف الصور النفسية الغامضة (٢٨)؛ وقد أخذ اللاشعور دوراً هاماً في تطاير مفهومهم لها، وصارت لدى المنخرطين في أمور التحليل النفسي لذة أولى تدفع بنا إلى الاندفاع نحو لذة أعمق نحصل عليها فنصبح حاملين مع الفنان (٢٩).

وفي ظلال الشكلانية والبنوية وما بعد ذلك عرف عن طرقي الصورة التماهي وتعدد الدلالات والابتعاد بها عن الإبهام حيث تعاملوا مع الصورة بذاتها (٣٠) مركزين على ضرورة إثارة مخيلة المتلقّي وإحداث فجوة التوتر و(صدمة المتلقّي) حيث ينشط بعد الصدمة إحساسه وانفعاله وإدراكه عبر إشارة مدركاته بالصورة ذاتها قبل إحالته إلى المواد الأخرى.

وتدبّهوا بذلك إلى أن الصورة التقليدية تقلل من حدة الإشارة عند المتلقّي فالصورة عندهم تبعث على التواصل بين النص والمتلقّي وبذلك يتجلى دور الشعريّة في محاربة التكرار والغموض «وتقديم المادة الشعريّة بشكل نصّ معه بنضارة الأشياء وبكارتها وبكثافة اللغة

والخارج، الأنا والعالم... الخ يتناسج الجميع ويتشابك ليؤلف التوقيعة أداة الشعر الرئيسية ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيته وتجسده خلقاً معبراً وسوياً (٤٠) «ثم طُور د. اليافي مفهومة للصورة تبعاً لتطور النقد باعتباره وقال أخيراً عن الصورة «كل تركيب لغوي يقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة (الانزياح، أو فجوة التوتر) (٤١)».

د. محمد غنيمي هلال يرى في الصورة وسيلة فنية جوهرية لتقل التجربة في معناها الجزئي والكلي (٤٢) وأبدى إعجابه بالغموض الشفاف الذي يجزّ إلى معاودة القراءة وكأنه به يشير إلى الإيحاء النفسي (٤٣).

وكان د. كمال أبو ديب محتاراً بين مفهوم الجرجاني الذي أسهب في الإشادة به والمفهوم الغربي بجانبه المعنوي والنفسي (٤٤) وخلص في دراساته الأخيرة إلى أن الانزياح: فجوة التوتر هو الممثل الشرعي للصورة (٤٥) ومن الواضح جداً تأثر د. كمال أبو ديب بالبنوية والصورة لديه بنية ضدية معقدة تتألف من عاملين خارجي معنوي ونفسي داخلي ومستوياتها أيضاً انقسمت إلى نفسي ومعنوي ومن الشوايح الرابطة بينهما يتحقق تلاحم أو تضاد يهش المتلقي.

والصورة الشعرية عنده هي التي تهزّ أعماق المتلقي ولا تركز على الإيجابيات وعوامل التقارب فقط بل حتى على السلبات، ففجوة التوتر محصلة للصورة عنده..

وركّز د. صبحي البستاني على الاستعارة عانداً إيها أساس الصورة وطالب باستعارات جديدة (٤٦) لأن الاستعارة يخف وهجها وتتشابه شاعريتها بكملة الاستعمال وبتقادمها..

هي كوكبة من الصور النفسية المنبثقة في صورة كلية تشكّل القصيدة، وتتشكل الصورة بذلك من الجمع بين المفردات ونظمها، وما الكلمات إلا أدوات رمزية للأشياء فالصورة (إبداع ذهني صرف) (٢٤) ولا يمكن لها أن تنبثق من الموازنة بين حقيقتين وأقيمتين بعيدتين لا يدرك ما بينهما من علاقات غير العقل.. بل تنشأ من الجمع بينهما (٣٥).

وقد قسم الصورة إلى نوعين: ظاهرة سطحية بصرية، وباطنية للبصيرة ولم تتعدى وظائفها عنده الاستكشاف والإثارة والدهشة وقال صراحة «إن الفن ليس تعبيراً عن انفعالات الفنان بقدر ما هو براعة خاصة في إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين (٣٦).

بذلك يكون د. عز الدين قد استفاد من السريالية والرمزية والرومانسية لكنه لم يستطع تجاوزها بل ظل يدور في فلكها... أما د. مصطفى ناصف فقد تفرّغ بداية إلى رمي التشبيه بتهم متنوعة (٣٧) ثم حاول تجريبه من أي شعرية وراح يعد ذلك إلى تحديد الصورة بمعنيين أولهما ظاهري، والآخر رمزي وبكليتها تتشكل من مجموعة صور حول موضوع واحد هو نسيج وحدة (٣٨).

وقد طُور في مقولاتهما الدكتور نعيم اليافي حيث أكد أن الصورة لا تجمع لتتركها منفصلة بل تصهرها وتتشكل نتيجة الصهر صورة جديدة وحصر مفهوم الصورة بخمس دلالات هي لغوية وذهنية ورمزية وبلاغية ونفسية: (٣٩) وقد استفاد كسابقية من مقولات فرويد وعرف الصورة في كتاباته الأخيرة قائلاً: «الصورة وحدة تركيبية معقدة تتبار فيها شتى المكونات الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل

من أقانيم بناء الخطاب الشعري، ليست أداة زركشة، وليست تخص الشكل المنفصل عن المضمون بل إن الشكل عنصر بناء في المضمون وهي ها هنا تنتسب إليه وتتمثل عبر أشكال بلاغية وغير بلاغية وتدور في فلك ثلاث علاقات هي التنافر والتشاكل والتجاور مع العلم أن هذه العلاقات متصاهرة وليست منفصلة عن بعضها، تساهم في توحيدها بتشكيل نسيج النص الصوري الذي يتواسج مع غيره لتحديد هوية النص، ومنحه أدبيته.

الهوامش

- * ابن قتيبة، عبدالله، تأويل مشكل القرآن ١٦ - ١٠٢ - ١٠٣.
- * الجاحظ: الحيوان/ ٣/ ١٣٢.
- (١) ابن المعتز: البديع ١٧ - ١٨.
- (٢) المرجع نفسه ١٩.
- (٣) العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر ٦.
- (٤) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر ١٢ - ١٥.
- (٥) المرجع نفسه ١١٨ - ١١٩.
- (٦) الأمدى: الموازنة ١/ ٤٠٣.
- (٧) المرجع نفسه ١/ ٤٠٢.
- (٨) القاسمي الجرجاني، عبدالعزيز: الوساطة ٤٢٨.
- (٩) العسكري، أبو هلال: كتاب الصنائع ٢/ ٢٥١ - ٢٦٢.
- (١٠) الباقلائي: إعجاز القرآن ١٦٨ - ١٨١.
- (١١) القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١/ ٤٥٥.
- (١٢) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة ٢٣٤ - ٢٤٥.
- (١٣) المرجع السابق ٢٤٦.

وهاجم ساسين عساف الصورة التراثية والتشبيه خاصة هجوما عنيفا مزودا ما كتبه بسيل من التهم والشتائم....(٤٧). وكانت الصورة لدى د. جابر عصفور وسيلة يلجأ إليها الشاعر لعجز اللغة العادية عن نقل مكنوناته وتهدف إلى أحد ثلاثة أشياء هي: المبالغة والبيان والإيجاز وقد خص الكناية والتشبيه بالمبالغة والبيان والاستعارة بالتأكيد والإيجاز.(٤٨).

وقد حاول الولي محمد بعث الحياة في الصورة البلاغية التراثية وحملها ما تحتمل وما لا تحتمل ووصل إلى أنه لاغنى للدراسة الحديثة عن التقسيمات القديمة وقال ولقد كان البلاغيون وهم يتناولون الشعر بالدرس على وعي شبه تام بالصفات التي تجعل من الشعر شعرا(٤٩)؛ وهكذا نجد بعد استقرارنا لبعض ما قيل حول الصورة في النقد الأدبي العربي الحديث أمرين هامين: الأول: لا توجد مذاهب نقدية في نقدنا الحديث بقدر ما يوجد صور صحيحة أو مشوهة لمذاهب نقدية أوروبية وقد كان المذهب الأكثر حظوة هو النفسي. والآخر: أن مفهوم الصورة لدى نقادنا المحدثين مأخوذ في جله من الغربيين إما بالترجمة الامنية أو بسواها أخذين بعين النظر أنه حتى إذا حدثت مصادقة بين مفهومنا العربي التراثي والغربي فإنها منتهية لا محالة لمصلحة الغربي بل إن الكثيرين وجدوا من خلال الحديث عن مفهوم الصورة فرصة سانحة للهجوم على نقدنا العربي وأدواته البلاغية...

أخيرا نقول:

إن الصورة قبل كل شيء أقنوم أساسي

- (١٤) الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة/ ٢٥.
- (١٥) الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز/ ٧٠-٧٤.
- (١٦) المرجع نفسه/ ٢٨٢-٢٨٣.
- (١٧) الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة/ ١٠٩.
- (١٨) الزمخشري: الكشاف ٦٣/٢ - ١٣٥.
- (١٩) القزويني، الخطيب: الإيضاح ٣٢٦/٢.
- (٢٠) ابن الأثير: المثل السائر ٣٤٢/١ - ٣٧٥.
- (٢١) القرطاجني، حازم: منهاج البلاغة/ ١٨-١٩.
- (٢٢) المرجع نفسه/ ٢٠.
- (٢٣) هلال، د. محمد غنيمي: الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في النقد الحديث، مجلة المجلة ع ٣١ يوليو ١٩٥٩ ص ٩٠.
- (٢٤) الحاوي، د. إيليا: الرومانسية في الشعر الغربي والعربي/ ٧٠.
- (٢٥) بدوي، د. محمد مصطفى: كولردج/ ٨٤-٨٦.
- (٢٦) الحاوي، د. إيليا: البرناسية/ ١٥ - ٢٤.
- (٢٧) الأيوبي، د. ياسين: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات ٨٤/٢.
- (٢٨) بريتون، د. أندريه: بيانات السريالية ترجمة صلاح برمدا/ ٥٥-٥٦.
- (٢٩) سوييف، د. مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة/ ٧٤.
- (٣٠) شولز، روبرت: البنيوية في الأدب ترجمة حنا عبود/ ٩١.
- (٣١) غزول، فريال، جبوري: الشكلية الروسية، الفكر العربي، عدد ٢٥ سنة
- رابعة/ ١٩٨٢/ ص ٣٧-٣٨.
- (٣٢) إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية/ ١٢٨.
- (٣٣) الياني، د. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية/ ٦٩-٩٦.
- (٣٤) إسماعيل، د. عز الدين: التفسير النفسي للأدب/ ٧٠-٧٥.
- (٣٥) إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية/ ١٣٤-١٣٨.
- (٣٦) إسماعيل، د. عز الدين: التفسير النفسي للأدب/ ٧٠-٧١.
- (٣٧) ناصف، د. مصطفى: الصورة الأدبية/ ٤٦-٤٧.
- (٣٨) المرجع نفسه/ ٢٢٠.
- الياني، د. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية/ ٤١.
- الياني، د. نعيم: أوهام الحداثة/ ١٧٤.
- (٤١) المرجع نفسه/ ١٧٢.
- (٤٢) هلال، د. محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث/ ٣٨٣-٤٤٢.
- (٤٣) المرجع نفسه/ ٤٥١-٤٥٩.
- (٤٤) أبو ديب، د. كمال: جدلية الخفاء والتجلي ١٠-٢٥.
- (٤٥) أبو ديب، د. كمال: في الشعرية ٤٩-٥٦.
- (٤٦) البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية/ ١٩-٢١.
- (٤٧) عساق، ساسين: الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية/ ٤٥ - ٥٢.
- (٤٨) عصفور، وجابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب/ ٨٢.
- (٤٩) محمد، الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقد/ ٢٩٣.



الرواية العربية والتاريخ

حسان يوسف المحمد

مرح الوليد، هاتف من الأندلس. وكذا محمد سعيد العريان في أعماله: قطر الندى، بنت قسطنطين. ومحمد فريد أبو حديد في: ابنة الملوك، المهلهل. وعلي أحمد باكثير في: سيرة شجاع» (١).

كما ظهرت بعض الأعمال الأدبية ذات ارتباط بالتراث العربي وأنماطه القصصية القديمة كالقمامة، مثل «الساق على الساق»، لفارس شدياق. وحديث عيسى بن هشام، للمويلحي». لكننا نجد هذه الأعمال فنياً غير ناضجة، ومثلاً على المستوى السردى «تكداء تلك الأعمال تعتمد على السرد الحداثى اعتماداً كلياً، مما يضفي عليها طابع التقريرية. كما لم يساعد السرد في روايات تلك الفترة، على إفادة الشخصية الروائية في عمقها، وفي إنسانيتها، وفي حركتها. فهو يقدمها تقديمًا تقريرياً، ويصفها وصفاً تقليدياً عاماً...» (٢).

لا اعتقد أنه يغيب عن ذهن أحد أن بواكير إنتاج الرواية العربية، بغض النظر عن القيمة الفنية لتلك البدايات المبكرة، هي رواية تاريخية. بمعنى أنها تعتمد التاريخ كمادة أساسية لمحتواها، تجعل من الشخصيات المتميزة في تاريخنا العربي ومن أحداثه البارزة، لبنات مداميكها الأولى، وإن كان محتواها الفني هشاً للغاية في تلك البواكير. إذ اعتمدت تلك البدايات على أهداف واضحة من تلك الكتابات الروائية، ألا وهي الأهداف التعليمية والإصلاحية.

وضمن هذا المنحى تتدرج الأعمال الروائية التاريخية العديدة لـ «جرجي زيدان» الذي سلط الضوء من خلالها على بعض شخصيات التاريخ العربي الهامة، وكذلك أعمال سليم البستاني و«فرح انطون»، وكذلك أعمال كل من: «علي الجارم في أعماله: شاعر ملك، سيدة القصور،

ولإلقاء ضوء آخر على نموذج من تلك الروايات التاريخية المبكرة، نعرض ما توصل إليه د. طه وادي من خلال دراسة نقدية تطبيقية على رواية علي الجارم «هاتف من الأنبيس» التي تعتمد شخصية الشاعر الأندلسي ابن زيدون محوراً لأحداثها، وهذه الملاحظات النقدية تنطبق على أغلب تلك الأعمال:

١ - الكاتب لم يكن مشغولاً بتحليل نفسية بطله، أو بيان مدى إحساسه بأزماته، وإنما كان مشغولاً بالصياغة الإنشائية للجمال، بحيث تكاد لا تخلو من السجع والترادف والكناية والاستعارة.

٢ - قصر الحجم أضرب بفنية الرواية، حيث قلة مساحة السرد، حالت عن تقديم تحليل وتعليل وتفسير كاف لكثير من المواقف..

٣ - وترتب على هذا أيضاً عدم اتساق في تصوير (الزمان) الروائي.

٤ - الرواية التاريخية في النصف الأول من القرن العشرين تأثرت بالذهب الرومانسي، الذي يهتم بشخصية البطل، كحامل لقضية الرواية، والمعبر عن معظم آراء الكاتب.

٥ - صورة المرأة فيها أقرب إلى صورة (ست الحسن والجمال) في الحكايات الشعبية، فقدمها علي الجارم في صورة تجمع عراقية النسب (ابنة الخليفة المستنفي بالله) وجمال الشكل، فظلت معظم الشخصيات الروائية مسطحة، خاوية لا عمق فيها..

٦ - أمر آخر في مجال تأثر الرواية التاريخية بالحكاية الشعبية، هو أنها أخذت عنها شخصية (التابع الوفي) الذي يقف بجانب البطل والبطلة من أول الرواية إلى آخرها، وتمثله هنا شخصية (ناظلة الدمشقية) التي حاولت أن تنقذهما

من كثير من المصائب..» (٣).

ثم تتعطف الرواية التعليمية متأثرة بالرواية الغربية، مستفيدة من أشكالها، وتبدأ بعدها حركة ترجمة عربية للرواية الغربية والاقتراب منها، مما أدى إلى ظهور اتجاه رومانسي في الرواية العربية كما في أعمال (هيكل، الريحاني، جبران) ثم نلاحظ محاولات لتجاوز الطابع الكلاسيكي بالرغم من عدم تشكل سمات بارزة وبناء فني متكامل للرواية في هذه المرحلة.

لنصل بعدها إلى مرحلة الرواية المحفوظية، حيث هي مرحلة متطورة مقارنة بسابقاتها.

ويخرج جيل جديد، وأكبته حركة نقدية، تحاول الكشف عن الجديد، الذي تجلى في تلك الحساسيات الروائية الجديدة التي انطلقت من بداية الستينيات إلى اليوم، مما سيجعل الرواية العربية تعرف تحولا عميقا في تشكيلاتها النصية، وتفاعل الروائيين بقضايا الألب والنقد (٤).

وبدت تظهر حسب د. محمد برادة، كتابات روائية جديدة تتميز بحساسية مغايرة للرومانسية والمثالية التي طبعت أعمال الرواد والمؤسسين. وأنتجت «بسبب من تماسها مع الواقع العربي الخاص، نماذج غنية الأشكال والمضامين تتعدى القرد والطبقة، وتكسر وهم تطابق للعالم المشخص والعالم الروائي المشخص.. وتخطت الرواية العربية الحديثة إشكالية البحث عن أصولها في التراث.. وأظن أن عددا من الروايات المنشورة بعد ١٩٦٧ جاءت تحمّل مؤشرات التجاوز وتعميق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة.. وبالرغم من الحصار المضروب على

الذي نعيشه الآن وغدا، ليس من كتب التاريخ المزورة، وإن كان مدونا على ورق صقيل. بل تقرؤه من خلال الروايات والأدب (٧).

وحول ارتباط بعض شخصيات الرواية بالواقع أو التاريخ، أكد د. منيف أن بعض الشخصيات في الرواية، تستند فعلا إلى جزء من شخصيات الواقع أو شخصيات لها علاقة بالإنسان العربي وتاريخه وتراثه وأحلامه، مثل شخصية متعب الهذال في الجزء الأول من مدن الملح (التيه) التي تستند فعلا إلى شخصية لها علاقة وثيقة بمعتقدات الناس في البلاد العربية، يربطون بها آمالهم وأحلامهم وخلاصهم، فتستند الشخصية الروائية إلى أكثر من شخصية في هذا المجال كالخضر والمهدي...

وقد رصد د. منيف في روايته تلك، التحولات الطارئة على أمة كاملة، بانتقالها من مرحلة البداوة المحضونة في صحراء مترامية، تحتضن عددا من المدن الصغيرة والقرى والواحات إلى مرحلة جديدة فجرها اكتشاف النفط المصدر الرئيسي للطاقة في هذا القرن.

وقد رصد هذا التحول في تأثيره على العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، بكل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة وبشكل فني بديع من خلال تحميلها على بناء شخصيات الرواية بكل بساطتها أو إرهاباتها الجينية.

كما أبرز الدور الذي تلعبه الميثولوجيا الدينية والحكايا الشعبية والأمثال والموروثات الأخرى في التكوينات الأساسية اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا لشخصيات هذا المجتمع وأفكاره ومدى تأثير إنسان المنطقة بها وانعكاسها على تصرفاته وانفعالاته وفعله من خلالها. كل

الرواية الجديدة، فإنها تظل مجال تحرر للمخيلة الفردية والجماعية، ترصد التاريخ الساخن وترسم من الداخل التاريخ المتحيز للقوى العربية الرافضة للإحباطات والهزائم... (٥).

إن هذا العرض - الإطلالة - لتطور الرواية العربية، لم يكن يعنينا في هذا المقال، لولا أننا أردنا إضاءة البداية التأسيسية لهذه الرواية، حيث بدأت من خلال العلاقة بالتاريخ، أو ما سمي بالرواية التاريخية.. بينما نريد أن نركز بشكل رئيسي على رواية عربية متطورة بأشكالها الفنية ومضامينها أي ما تحمله من فكر، يستفيد من وقائع التاريخ وشخصيات التراث، ويعنى بالبحث في التاريخ أو ينقل أجواء فترة تاريخية ذات تحولات أو تحديات هامة في تاريخ الأمة، كجزء من تفكيره للنهوض من العثرات والإحباطات والهزائم، أي يفتش في الماضي من أجل حركة أفضل نحو المستقبل من خلال الاستقصاء والوعي...

● يقول الروائي د. عبد الرحمن منيف في محاضرة كان قد ألقاها منذ سنوات، حول عمله الهام والغني عن التعريف «مدن الملح» / الرواية الخماسية الأجزاء / وعلاقتها بالتاريخ، إنه لا يقدم التاريخ في روايته، إنما يقدم كتابة موازية للتاريخ. تاريخ الذين لا تاريخ لهم، الفقراء والمسحوقين وأناس يطلمون بعالم أفضل، عن الذين لا أسماء كبيرة أو لامة لهم، كيف عاشوا وكيف ماتوا وهم يحملون. وإن الرواية العربية خلال الفترة الحالية والقادمة، سوف تتكلم أيضا، وبجراحة عن الوجه الآخر، عن الطفاة والذين باعوا أوطانهم وشعوبهم، وتفزع الجلادين والسماصرة، لتفضح هؤلاء، ولتقرأ الأجيال القادمة التاريخ

من قبل سلطة ذات أفق ضيق، ليعكس بشكل خاص علاقتها مع المثقف صاحب الموقف في فترة من تاريخنا الحديث.

هذه الرواية التي عاد ليكتبها كرواية جديدة أو متممة ترتبط بأصلها، وببعض روايات الأخرى من خلال بعض الأماكن، أو امتدادا لحياة بعض شخصياتها، أو شخصيات ذات علاقة قرابة بشخصيات السابقة، وبالتالي امتدادا آخر لها واستمرارا لمعاناتها، تحت عنوان «الآن... هنا: شرق المتوسط مرة أخرى».

كذلك في روايته «سباق المسافات الطويلة: رحلة إلى الشرق» فقد عكس د. منيف التاريخ في روايته من خلال معادلاته الفنية، حيث عاد إلى فترة الخمسينيات ليستلهم من محاولة (مصدق) في حكم وطني في إيران وعزل الشاه ثم عودته بمساعدة غربية إلى واجهة السلطة، هذه الرواية التي يقودنا د. منيف للنظر إلى مشكلات مجتمعنا الشرقي من خلال عين غربية.. فهي هو (بيتر ماك دونالد) جاسوس انجليزي (مكلف بمهمة في بلد شرقي، هي الاتصال بقوى مهيمنة لكنها شائخة، من خلال نسجه علاقة، في لغة الرواية، ومؤامرة في لغة الجواسيس، مع بعض شخصيات مجتمع هذه المدينة نرى كيف ينظر هذا الانجليزي إلى الشرق، وكيف يساهم في الوقائع والأحداث السياسية، ولهذا نرى الرؤية الغربية التقليدية للشرق، كمستودع للأسرار ومباءة لجنس، ومطبخ للطعام، ومقهى للكسل.. ها هو مصير الشرق مرة أخرى يرسم بحر القناصل السري كما كان يحدث في القرنين الثامن والتاسع عشر.. بدت الرواية كأنها مجموعة تقارير ومشاهدات قنصل غربي عن الحياة في

ذلك من خلال مسح لفترة تاريخية من فترات هذا التحول على المنطقة العربية وإنسانها.

كما رصد داخل هذه الرواية الكثير من الشخصيات التي نبضت بفعل المقاومة، أو حملت الهواجس من أجل تغيير الواقع القاتم، وكمثال نذكر في (التيه) شخصية (جازي الهذال) الذي حول واحة وادي العيون إلى جحيم ضد الاحتلال العثماني، حتى طلب القبض عليه مقابل مكافأة كبيرة.

وفي لقاء وحوار مفتوح مع الجمهور جرى في المركز الثقافي العربي بدمشق (٧) مؤخرًا، يجيب د. منيف عن سؤال حول اهتمامه بالكتابة حول الجزيرة العربية والنقط قائلا:

(كوتني من أبناء الجزيرة العربية، ودراستي دكتوراه في اقتصاديات النفط بينت سيطرة الغرب على هذا المجتمع، وكما هائلنا من المشاكل، كل هذا أدى إلى تناولي هذا الموضوع، وأيضًا لأن النفط مفصل أساسي في الحياة العربية، فيمكن القول: عصر النفط وقبل عصر النفط وما نجده حاليًا.. إن النفط غير في طبيعة المجتمع العربي وعلاقاته وأنماطه.. ومثلما كانت شركات الموز في أمريكا اللاتينية أو مناجم الذهب في أفريقية وغيرها.. عبارة عن قضايا للمعالجة الروائية، فقد شكل لي النفط موضوعا للمعالجة الروائية أقدم فيه رأيي..).

ود. عبد الرحمن منيف قد يكون من أبرز الروائيين العرب الذين انشغلوا بشكل أو بآخر في أعمالهم الروائية بعكس واقع النمطية العربية وتاريخها في هذه الفترة. ويعكس هذا الاهتمام روايته «شرق المتوسط» التي تعرضت للسجن السياسي وفضحت واقع الطغيان والقمع

اللاذقية، وينضم إلى المظاهرات، هاتفا ضد الاحتلال الفرنسي، مطالباً بجلاء جيوشها عن سوريا. ثم يسقط أمام حاجته إلى الطعام والعمل والمرأة، ويتطوع في الجيش الفرنسي، معللاً تصرفه بانضمامه إلى جيش يحارب الألمان.. وكما يحارب و الله مع العثمانيين ويجرح في حرب سفيربرك، كذلك يكون مصير فارس مأساوياً في دخوله صفوف الجيش الفرنسي..

● ويمكننا الانتقال إلى نموذج روائي آخر، يعتبر تناوله لموضوع الاستفاضة من التاريخ/ التراث، تجربة متميزة داخل الرواية العربية، وقد أعطت شيئاً من الخصوصية عن أعمال مجاليه من مبدعي هذا الجنس الأدبي، وأقصى تجربة جمال الغيطاني في أكثر من عمل أدبي (مثل: أوراق شاب عاش منذ ألف عام) وخاصة روايته «الزيني بركات». أريد الإشارة أولاً في هذا النموذج إلى كيفية تعامل الغيطاني مع التراث وتطويعه في عمله الروائي. فالزيني بركات شخصية حقيقية ورد ذكرها في حوالي خمس صفحات من تاريخ ابن آياس في فترة حكم المماليك في القاهرة أي خلال القرن السادس عشر الميلادي. ولكنها في رواية الغيطاني أصبحت ذات موضوع مختلف. وقد اعتمد الغيطاني على مسألة «التضمين» في الكتابة، إضافة إلى إيراد نص يتعلق بمعركة «مرج دابق» وهي المعركة المعروفة تاريخياً حيث هزم فيها الجيش العثماني بقيادة السلطان سليم الأول جيش المماليك في مكان يقع إلى الشمال من مدينة حلب. وقد وضع نص ابن آياس حول هذه المعركة كتقرير يقدمه (ابن راضي) إلى (الزيني بركات) يخبره فيه عن وقوع هذا الحدث التاريخي..

هذا الشرق، إلى جانب المهمة الأساسية.. وكانت النتيجة عودة الملك الرجعي وطرد رئيس وزرائه الوطني» (٩) ومن يطلع على هذه الرواية يدرك استناد د. منيف إلى واقعة تاريخية حقيقية، واعتماده على وثائق يقوم د. منيف بتوجيه الشكر لمن ساعده في الاطلاع عليها، وإن تكن هذه الوثائق قد أفادت في الكتابة، فإنها من داخل النص الروائي..

● كذلك كانت روايات حنا مينا مرتكزة دائماً إلى قاعدة الواقع الاجتماعي والسياسي في المراحل التي تتناولها أعماله، فكانت جلها قد تمحّت أيضاً من تاريخ سوريا والمنطقة الساحلية التي تشكل خلفية رئيسية مع البحر لمعظم أعمال حنا مينا.

وفي رواياته لن نعتثر على وثائق مباشرة، تستند إليها الأحداث، ولكن ستعثر على بشر كانت حياتهم بمعارقها وانعطافات الحدية بشكل أو بآخر قد تأثرت بتاريخ وأحداث المنطقة وانجرافاتهما، مثل ثلاثيته (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد).

وكذا في رواياته التي تعرضت بشكل أو بآخر لفترة مقاومة الاستعمار الفرنسي والظلم الاجتماعي والقمع السياسي كما في أعماله (الشمس في يوم غائم، نهاية رجل شجاع، الثلج لا يأتي من النافذة).

بل إن حنا مينا منذ روايته الأولى «المصاييح الزرق» التي نشرها في عام ١٩٥٤م، استلهم فترة من تاريخ مجتمعا العربي إبان الحرب العالمية الثانية، حيث يرصد مصير أحد الشبان العرب، في فترة تخرج فيها البلاد من حكم الأتراك إلى احتلال الفرنسيين، وصولاً إلى ويلات الحرب العالمية الثانية. ففي «المصاييح الزرق» يكبر فارس مع الحرب في مدينة

الحي، ذلك التقدم المخيف في وسائل التجسس ومراقبة الناس، يتم ذلك في عصر تحددت فيه الأماكن والمطامح، من القاهرة الممالك الصغيرة. ذلك العصر هو العصر التاريخي، أما التقدم المخيف فهو سمة عصر آخر.. عصر يسود فيه / البصاصون / ويرفعون رايات مختلفة لدولتهم على رؤوس الأشهار وفي كل مكان.. في هذه الرواية تبدى لنا ملامح البناء القمعي المحكم، محكم بطريقة رياضية مجردة، تبدو عبثية لشدة تجردها..» (١٢).

ويعلق جمال الغيطاني على تجربته الخاصة باستلهم كتاباته الروائية من التراث العربي وتاريخه، التي اتسمت في البداية بالتلقائية ومحاولة البحث عن شكل خاص في التعبير: «لقد مرت هذه التجربة بفترات طويلة من المعاناة والبحث، حتى وجدت أن في التراث العربي إمكانات هائلة لتحقيق شكل روائي حديث، يفيد من طرق القص والسرد القديمة، بالقدر نفسه الذي يفيد من طرق القص الحديثة المتحققة في الرواية الأوروبية، وكان ذلك الاكتشاف نتيجة اتصال بمصادر القص العربي المباشرة، مثل كتاب (الفرج بعد الشدة) وكتاب (الأغاني) إلى جانب اتصال بمصادر القص العربي غير المباشرة في الأدب الصوفي، أو في حوليات التاريخ العظيمة..» (١٣).

● ومن التجارب الهامة في هذا المضمار استلهم كتاب الرواية في المغرب العربي لتاريخ فترة الثورات ضد الاستعمار. فقد عمد الخطاب الروائي المغربي في مرحلة النشأة والتأسيس التي توازي فترة حصول بلدان المغرب على استقلالها إلى «تصوير أحداث الثورات التحريرية التي

أي أن الغيطاني يطعم كتاباته الروائية عن طريق «التضمين» ببعض عناصر التراث، خالقا بشكل ما وحدة ارتباط بين الجانبين، أو بتعبير الغيطاني ذاته «المسألة في نظري تتجسد عندما يتمكن الكاتب من تحقيق وحدة عضوية — في أعماله — بين عناصر التراث ورؤيته وإبداعه الشخصي، وينبغي أن تكون هذه الوحدة العضوية وحدة تامة..» (١٠).

ولا يعني تناول فترة من تاريخنا العربي أو تراثنا، البعد عن العصر الحالي ومشاكله وقضاياها، فهذه الرواية تحديدا تعطينا مثلا واضحا عن الكتابة عن عصر تاريخي له شبهة في وقتنا الحاضر، مما يوحي بإمكان توفير مساحة أكبر لحرية التعبير عن العصر المعاش، فهذه الرواية التي عالجت موضوع القهر الإنساني، واستخدام وسائل متقدمة في التجسس والمراقبة لإحكام السيطرة على الناس في القاهرة الممالك خلال القرن السادس عشر الميلادي، لا تبتعد عن هذا الزمن الذي يشهد تقدما مخيفا في وسائل التجسس، حتى أن الرواية عندما ترجمت إلى لغات أجنبية، عبر بعض الصحفيين الأجانب الذين التقوا الغيطاني عن أنها تحكي ما يحصل في بعض الحواضر الصناعية الكبرى في الغرب، وفي السوقيت الحالي!! (١١).

ويمكننا إيراد شهادة أخرى هامة حول هذه النقطة في الرواية للناقدة د. فريدة النقاش: «تشابه يظل خلف الأحداث والشخصيات، خلف المصن والمواجهات، دافقا خفيا، يطل علينا، دائما يطل في لحظات العناء لا لينتزعنا من الواقع الفعلي، وإنما ليقول لنا: ثمة زمن شبيه، شبيه حتى في بعض التفاصيل.. ينطلق الكاتب من التقدم التكنيكي من عصره

يعرفه الطاهر وطار جيدا لأنه يقبع في ذاكرته الشخصية وتجربته خلال تلك الأحداث حيث شارك في ثورة التحرير.. والظاهرة ذاتها تتكرر في أعماله «الموت والعشق في الزمن الحراشي» و«الحوات والقصر» و«عرس بقل» حيث يعتمد في هذه الرواية إلى استرجاع ماضٍ بعيد تجسيد ثورة القرامطة في القرن الثالث للهجرة (التاسع الميلادي)، ماضٍ قريب هو تاريخ الثورة الجزائرية..

وها هو الطاهر يعود في روايته الأخيرة «الشمعة والدهاليز» (١٧) للاهتمام بذلك التاريخ - تاريخ الثورة الجزائرية وبدايات الاستقلال - لأن الموضوع الطازج جدا - أحداث الجزائر في الأعوام الأخيرة - الذي تعالجه الرواية، ليس سوى انعكاس لإفرازات تلك الفترة وما تلاها من تصرفات الشرورات أو تصرفات القيادات المتلاحقة على حكم الجزائر، والتحول التي شهدتها البلاد.

● ومن أكثر الأعمال اللافتة في تجربة الرواية المغربية التي تستلهم التاريخ / التراث، كمادة روائية، تجربة «سالم حميش» في روايته «مجنون الحكم» (١٨)، التي يعود فيها إلى فترة حكم مصر من قبل الحاكم الفاطمي أبو علي منصور الملقب «الحاكم بأمر الله» أي في فترة أواخر القرن الرابع للهجرة (٣٧٥ هـ - ٤١١ هـ) وهو الذي أجمع المؤرخون على أن خلافته كانت متضادة وسيرته عجيبية، وأفعاله مظلمة وتتحير في فهمها وتعليقها عقول الناس من عامة وأكابر. وقد عاد سالم حميش للتفتيش في كتاب التاريخ والتراث عن أخبار تلك الفترة، وعن أخبار وسيرة (الحاكم بأمر الله) ثم ليبدا وفق نهج محدد كتابية روايته، حيث قام ببناء لوحات قصصية وفق تسلسل رواي،

خاضتها شعوب هذه المنطقة. في نزوع يغلب عليه الاحتفال ويلونه حماس النصر..» (١٤).

لغة الخطاب الروائي المغاربي أصبحت هاجس السؤال الإبداعي، وإن كان سبق الريادة في ذلك يعود إلى الأديب محمود المسعدي في نصه: «حدث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» من خلال نحته لغة تراثية مكثفة للدلالات، لغنى مراجعها الدينية، والفكرية، والحضارية. فجرت طاقات الكلام والإبداع اللفظي، وخلقت إيقاعا جديدا يلونه الشعر، والصوفي، والماسوي. وقد ظهر امتداد لهذه المدرسة في الثنائيات من خلال عدد من النصوص الروائية التونسية (١٥).

ومن المعروف أن الكتابة الروائية تستدعي دائما الذاكرة بما فيها من مخزون يفرض نفسه أحيانا على النواحي الفكرية والجمالية. وهكذا استقدمت الرواية المغاربية ووظفت مخزون ذاكرتها سواء في استرجار مواضيع الماضي التاريخي القديم، أو الحديث الأكثر قربا (فترة الاستقلال).

ففي رواية «معركة الزقاق» لرشيد بوجدر. نجد ماضيا بعيدا تمثله وقائع فتح طارق بن زياد والمسلمين ببلاد الأندلس، وماضيا قريبا يتجلى في غزو الأسطول الفرنسي للجزائر، وبذلك أنشأ رشيد بوجدر نوعا من المعاصرة بين هذين البعدين الماضي (١٦).

وكذا نجد أن من أبرز الأمثلة على هذا الصعيد أعمال الطاهر وطار الروائية، التي وظفت دلالاتها وجماليات محاورة الذاكرة ومخزونها. فرواية «اللاز» جعلت من ثورة التحرير في الجزائر ما شهدته فصائلها في مرحلة الكفاح المسلح من صراعات واختلافات. وهو الماضي الذي

مستشهداً عن طريق «التضمين» بالكثير من مقاطع مؤرخي تلك الفترة. وقد استخدم الروائي من المراجع التاريخية ما يزيد عن ثلاثين مرجعاً.. ثم صاغ مادته الروائية وفق لغة مجاورة إذا صح التعبير للغة المادة التاريخية الأصلية.

ونقل هنا عن هذه التجربة آراء نقدية لكتاب عرب لهم تجربتهم في مجال كتابة الرواية والنقد، فيقول عنها أدوار الخراط (١٩): «الميزة الأولى في هذه الرواية هي مقدرتها على الإفادة من التراث السردى الغنى، في كتابات مؤرخينا القدامى» وشهادة يوسف الشاروني: «مجهود واضح في استيعاب فترة حكم الحاكم بأمر الله، وإسقاط الحاضر عليه، وهو استيعاب للموضوع كما هو للأسلوب. لا يلتزم الغالب التقليدي للرواية التاريخية.. فيتضافر الموضوع والأسلوب والشكل في تقديم عمل فني متكامل...».

ويقول عنها د. محمد برادة: «أعتقد أن ميزة هذا النص تتجلى في تحقيق علائق جدلية بين الشخص واللفظ وطرائق السرد. وإذا كانت لغة المصادر والمراجع التاريخية تحتل مكانة بارزة، فإن لغة الكاتب المحاكية لها تضطلع بوظيفة التهجين والباروديا وتقجير السخرية...».

● وقد يكون من أبرز الأمثلة التي ظهرت في السنوات الأخيرة، في كتابة رواية ذات علاقة وثيقة بالتاريخ، هو ما كتبه «أمين معلوف» وإن كانت روايته ذات خصوصية ما، من حيث هي رواية مكتوبة بلغة مختلفة «اللغة الفرنسية» ثم تم تعريبها، فهي أعمال تنتمي إلى «الفرانكفونية» وموجهة إلى قارئ غربي. مما يوحي أنه يشتغل على أعماله الروائية وفق نهج مرسوم في رأسه

لتعريف القارئ الغربي بالثقافات الشرقية وبعض الحقائق عن تاريخ المنطقة وإشكالاتها وقضاياها.. مما يخدم العلاقة والتعايش ما بين الشرق والغرب.. - ففي أولى رواياته «ليون الأفريقي» الصادرة في باريس عام ١٩٨٦م، يتعرض من خلال سيرة «حسن الوزان» الشخصية التاريخية الحقيقية. الذي اتخذها البابا ليون العاشر مستشاراً له بعد اختطافه من قبل قراصنة إيطاليين أثناء عودته من رحلة بدأت من فاس إلى تمبوكتو فالقسنطينية فالقاهرة ثم مكة المكرمة حيث حج. وبعد اختطافه أهدى للبابا الذي حاول الاستفادة من اطلاعه الواسع على الثقافات الشرقية، فتعرض معلوف من خلال ذلك في متن روايته إلى فترة تاريخية حساسة وحرجة شهدت عدة تحولات منها سقوط غرناطة، ونهاية حكم الماليك في مصر، وبداية عصر النهضة في إيطاليا.

- إذا انتقلنا إلى آخر رواياته، أقصد «صخرة طانيوس» التي حصدت شهرة واسعة من خلال فوزها بأشهر الجوائز الأدبية الفرنسية: الجونكور. سنجد جلياً اعتماد أمين معلوف على تاريخ المنطقة العربية في زمن ما (القرن ١٩م) لتأسيس نص رواثي، يستند إلى حقائق تاريخية متحصراً من تفصيلاتها ووثائقها. فالروائي ذاته يدون ملاحظة في آخر الرواية يبينها فيها إلى أنه قد استوحى روايته بتصرف من قصة حقيقية: اغتيال بطريق في القرن التاسع عشر الميلادي على يد شخص معروف باسم «أبو كشك معلوف» وكان القاتل قد لجأ إلى قبرص، فأعيد إلى البلاد بحيلة من أحد عملاء الأمير، ثم أعدم..

وعبر هذه القصة يعود أمين معلوف

لينفخ الروح في أحداث فترة غنية من تاريخ المنطقة، حيث لبنان القرن التاسع عشر بكامل مشاكله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وخاصة الأخيرة، حيث لبنان في متناول عدة أيد، باشا مصر، الغرب وإنجلترا ممثلة بفرنصها، السلطان العثماني الذي يحارب باشا مصر، واختلاف أهل البلد.

إن أمين معلوف يشكل روايته هذه ليس فقط باعتياده على مصادر عن تاريخ الفترة، بل إنه يذهب إلى حدود البحث عن معرفة أكثر بشخصيات القصة الحقيقية التي طورها الرواية. فيبحث عن حياة وحكاية الشخصيات، يقول في مقدمته إنه استجوب الكثيرين عن الشخصيات: «كان ذلك منذ نيف وعشرين سنة، وقد توفوا جميعا منذ ذاك باستثناء واحد منهم، يدعى جبرائيل، شهادة هذا المدرس السابق، المولع بالتاريخ المحلي، قد تكون أكثر قيمة من كل الشهادات. واستطعت بفضل الحظ، أن أضع يدي على وثائق حقيقية..» (٢٠).

- وفي روايته «سمرقند» ترد حكاية أشعار عمر الخيام «الرباعيات» وجزء من سيرة مبدعها، عمر الخيام الشاعر والفيلسوف والفلكي والرياضي... ليطلعنا من خلال قصة المخطوطة القديمة التي يعثر عليها بعد ستة قرون من ضياعها، أثناء غزو المغول للبلاد الإسلامية، ليعرض لنا أمين معلوف جوانب منيرة من فكر وحياة ثلاث شخصيات بارزة هي: عمر الخيام، حسن الصباح، نظام الملك..

يرصد أمين معلوف في هذه الرواية مدينة «سمرقند» خلال القرن الحادي عشر الميلادي، من خلال دخول عمر الخيام إلى سمرقند في عام ١٠٧٢م، قادما

من مدينته «نيسابور».. يدخل سمرقند، ليجد في إحدى ساحاتها جابر الطويل أحد أهم تلامذة الشيخ الرئيس «ابن سينا» وهو يجلد ومن حوله الناس، فيحتج عمر على ذلك، فيؤخذ متهما «بالفلسفة» والكيمياء إلى قاضي القضاة «أبي طاهر» الذي سيقره وينقذه من الموقف، بل ويهديه كتابا أبيض الصفحات مقترحا عليه تدوين ما تجود به قريحته من أشعار، لتبدأ من هنا حكاية هذا المخطوط «رباعيات الخيام»..

ويزور العاهل «نصرخان» المدينة. ويتعرف الشاعر خلال استقبال العاهل إلى الشاعرة «جهان» فيرتبطان بعلاقة حب تنتهي يوما إلى زواج. وتسره «جهان» بسبب مجيء نصرخان إلى سمرقند: لقد حضر العاهل للأطمئنان إلى التحصينات، فهو يتوقع في نهاية الصيف، هجومًا من الجيش السلجوقي. السلجوقيون الذين يعرفهم الخيام منذ طفولته، عندما هاجموا - قبل أن يصبحوا أسيادا آسيا المسلمة بزمان طويل - المدينة التي ولد فيها «نيسابور» تاركين لعدة أجيال ذكرى هلع عارم.

فيستعرض فترة تاريخية لاهبة، من خلال عرض قوة وتطور الدولة السلجوقية منذ بداية عهد «طغرل بك» و«جفري» ولدي ميكائيل بن سلجوق، ومن ثم «ألب أرسلان» ابن «جفري» الذي سيضع وزيرا له «نظام الملك» وهو من أمهر رجال الدولة.. وهو الذي سيتعرف إلى عمر الخيام عن طريق القاضي، وعندما يكون عمر في طريقه إلى أصفهان للملاقة «نظام الملك» سيلتقي حسن الصباح، ويقدمه إلى نظام الملك بدلا عنه لشغل الوظيفة التي عرضها عليه «صاحب الخير».

انجلترا، البريد معناه النمسا - هنغاريا..
وتعاليم العلوم معناه السيد باسكرفيل في
البعثة البروتستانتية الأمريكية..» (٢١).
ونجد وجهة النظر التي يدعيها الغربي
حول الشرق: «لم يكن له من طموح أيضا
غير رؤية هذا الشرق يتبعث، على الرغم
من كونه غريبا عنه، على الحرية
والديمقراطية..» (٢٢) بل يذهب إلى أبعد
من ذلك، حيث يموت الغربي في سبيل
الشرق، يموت باسكفيل الأمريكي وهو في
صفوف الدفاع عن تجربة الحرية /
البرلمان: «أ يكون قد ضحى بنفسه
سدى؟.. وهل سنذكر فارس صنيعة؟».

وهكذا يطلعا معلوف على أسباب
تدخل الروس «القوزاق» ومحاصرة
«تبريز» التي تحصن بها الأحرار، بعد
اغتيال الشاه على يد ميرزا رضا، أحد
تلامذة جمال الدين الأفغاني، وقيام
البرلمان وتدخل قناصل الغرب لإجهاض
ذلك: «لا يرغب القيصر في وجود حكم
ديمقراطي على حدوده، وكلمة برلمان
تجعله يرتعد غضبا..»

- ولكن ليست هذه حال البريطانيين!
- لا. غير أنه إذا تمكن الفرس من حكم
أنفسهم كما يفعل البالفون فقد يوسوس
ذلك للهند! وعندها لا يكون أمام
الانجليز سوى توضيب أمتعتهم. ثم
هناك النفط. فقد حصل أحد الرعايا
البريطانيين، المستر نوكس داري، عام
١٩٠١م على حق استثمار النفط في
الامبراطورية الفارسية بأسرها لقاء مبلغ
عشرين ألف ليرة استرلينية. وقد طلبت
من البرلمان أن يعيد النظر في الاتفاق مع
لندن..» (٢٣).

يقوم بناء الرواية على توجه الأمريكي
بنيامين ع. لوساج إلى الشرق من أجل
البحث عن مخطوط الرباعيات الأصلي،

ولنتعرف فيما بعد إلى هذه الشخصية
التي كانت تخطط سرا لسيادة إحدى
الفرق الإسلامية، والذي سينسحب فيما
بعد من زمن حكم «ملكشاه» ابن «الب
أرسلان» بعد خلافاته - خلافاً للصباح
- مع نظام الملك، إلى «ألموت» حيث يؤسس
قلعة محمية تنطلق منها آلة رهينة مكونة
من بشر أسسهم الصباح ورباهم للقيام
باغتيالات تتروى البشر في ذلك الزمان
والذين أطلق عليهم لقب «الحشاشين»،
فيقتل نظام الملك، الذي سيقوم أصحابه
بقتل «ملكشاه» وآخرين للثأر منه..

وينتهي مخطوط الخيام إلى قلعة ألموت
لدى مكتبة الصباح. ولكن هجوم المغول
وحرقت القلعة وتدميرها في القرن الثالث
عشر سيضيع أثر المخطوط، الذي
سينتهي في نهاية القرن التاسع عشر إلى
«ميرزا رضا» في فارس، ومن ثم عند
الأميرة «شهرين» حفيدة الشاه آنذاك..

وهكذا ينقلنا «أمين معلوف» إلى فترة
تاريخية أخرى فيما تبقى من روايته،
لنتعرف على جوانب عديدة من تاريخ
وشخصية مصلح إسلامي كبير هو
جمال الدين الأفغاني..

وليخرطنا فيما بعد بتفاصيل عن
الحياة السياسية الفوارة لبلاذ فارس
(إيران) أوائل هذا القرن (تحديداً خلال
العقد الأول من القرن العشرين) حيث قام
برلمان، يعني خطوة ديمقراطية ستصعد
الأحداث بشكل لا هب.. فيطلعا على ذلك
من وجهتي نظر غربية / شرقية، وتدخل
الأجانب: روسيا، إنجلترا، هنغاريا،
النمسا.. وذلك بسبب «كل ما هو في نظرنا
رمز للحياة العصرية، لتفتح الإنسان
وتحرره، هو في نظرهم رمز للهيمنة
الأجنبية: الطرق معناها روسيا، سكة
الحديد والتلغراف والمصرف معناها

«الحروب الصليبية».

● خاتمة: لابد من التأكيد أن هذا المقال لا يمكن أن يستوعب كافة التجارب الناضجة في الرواية العربية التي استلهمت أحداثها من التاريخ البعيد أو التراث أو من التاريخ المعاصر.. فهناك عدد من الأعمال الهامة نذكر منها محاولة «أميل حبيبي» في «سعيد أبي النحس المتشائل» وهناك في البحرين محاولة من زاوية مختلفة في التعامل «أمين صالح» و«عبد العزيز عقيل»، إضافة إلى بعض أعمال الروائي السوري «حيدر حيدر» كما في عمله «الفهد» أو روايته «الخيرتين» و«ليمة لأعشاب البحر» و«مرايا النار» اللتين عرض فيهما بطريقة فنية مدهشة فترة غنية بالأحداث من تاريخ مقاومة السلطة في العراق، خاصة في مناطق الأغوار، والحروب والتصفيات الجسدية للمعارضة، وذلك من خلال حياة شخصين عراقيين في المنفى «الجزائر» و«عرج» من خلال ذلك أيضا إلى مشكلات السواقيع المازوم في الجزائر وقضاياها الساخنة في فترة السبعينيات والثمانينيات. وكذلك نجد رواية «إسماعيل فهد إسماعيل» الأخيرة «إحداثيات زمن العزلة» التي استلهم أحداثها من خلال الغزو العراقي لدولة الكويت.

وهناك أعمال كثيرة أخرى في هذا المجال. ومنها محاولات في أجناس أدبية أخرى مثل تجربة «إبراهيم عيسى» و«خيري عبد الجواد» في القصة القصيرة في مصر.. إضافة إلى عدد من الأعمال الهامة التي أبدعها سعد الله ونوس في سوريا الذي يستفيد من ذلك مسرحيا. وكذا بعض التجارب المسرحية للشاعر خالد محيي الدين البرادعي.

مخطوط سمرقند. وهو الذي يروي لنا أحداث الرواية التي يوحى مؤلفها أن الأحداث المرافقة لكتابة المخطوط وحتى اختفائه في ألمات مكتوبة على هوامش المخطوط. وهكذا يبعث معلوف إلى الحياة فترات تاريخية بكل موارزاتها ومنعطقاتها، وإحياء شخصيات طال رقادها في كتب التاريخ، فيضيف إلى المادة التاريخية ما يبدعه الخيال للربط بين أحداث التاريخ، وحكايات أشخاصه، وفق مسوغات ما جمعه من كتب شتى عن تلك الفترات، سواء في طبيعة العصر، أو سلوك وحياة أشخاصه.

متمتعا بحرية كبيرة في إبداعه، ليضيف إلى صدق التاريخ، فنا وإبداعا.. ونجد أن هذه الحرية لا بد منها وإلا تحولت الكتابة في هذه الأعمال من فن عال إلى إعادة كتابة لحوادث التاريخ..

ونجد أن «الفرد دي فيني» يقرر حرية الأديب في كتابة هذه الروايات إلى درجة: «إقراره في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتساولها، فتصير حقيقة فنية، بعد أن كانت حقيقة تاريخية..» (٢٤).

- وكذا في روايته «حدائق النور» حيث يعرف بالمفكر الشرقي «ماني» الذي عاش خلال القرن الثاني الميلادي في بابل، في ظل الدولة الساسانية، التي كانت في صراع مستمر مع الامبراطورية الرومانية آنذاك، وكانت لهذا المفكر أفكار دينية وفلسفية تقوم في أساسها على التسامح وروح المسألة ورفض الحروب، فكان أن كلفته أفكاره إعدامه بأمر من الملك بهرام.

- ولا يغيب عن الذهن الموضوع التاريخي نور ورود عنوان كتابه

- مع جمال الغيطاني، إبراهيم عيسى،
خيري عبد الجواد، مجلة الفيصل - العدد
٢ - ٣ / ١٩٨٠ - ص ٢٤.
- ١٢ - الرواية والتراث العربي: حوار
مع.. مصدر سابق.
- ١٤ - يوشوشة بن جمعة - أسئلة المتن
الروائي المغربي - مجلة الموقف الأدبي -
اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد ٢٧٢
- كانون ١ / ١٩٩٢ م - ص ١٨.
- ١٥ - ١٦ - للمصدر السابق - ص ١٤ +
١٢.
- ١٧ - الطاهر وطار - رواية «الشمعة
والدهاليز»، منشورة سلسلة في صحيفة
«أخبار الأدب» المصرية الأسبوعية في
الأعداد (٧٢ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ -
٧٨ - ٧٩) ما بين ٢٧ نوفمبر ١٩٩٤ -
١٥ يناير ١٩٩٥ م.
- ١٨ - سالم حميش رواية «مجنون
الحكم» دار رياض الريس للنشر - لندن
١٩٩٠ م.
- ١٩ - الآراء النقدية الثلاثة نقلاً عن
الغلاف الأخير لرواية «مجنون الحكم»
المصدر السابق.
- ٢٠ - أمين معلوف - رواية «صخرة
طانيوس» ترجمة جورج أبي صالح -
منشورات ملف العالم العربي - بيروت
١٩٩٤ - ص ١٢.
- ٢١ - أمين معلوف - رواية «سمن قند»
- ترجمة د. عفيف دمشقية - دار الفارابي
- بيروت ١٩٩٧ م - ص ٢٥٥.
- ٢٢ - ٢٣ - أمين معلوف - سمن قند -
المصدر السابق ص ٢٨٩، ص ٢٦٢.
- ٢٤ - د. طه وادي - مقال: الصراع
بين المذهب الفكرية والفن في الرواية
التاريخية (١) - مجلة الفيصل - العدد
٢٢٩ - ص ٢٧.
- ١ - جهينة حسن - الرواية العربية
المعاصرة بدايات وملاحم - مجلة المعرفة
السورية - العدد ٢٨٨ - كانون ٢ /
١٩٩٦ - ص: ١٦٤.
- ٢ - المصدر السابق..
- ٣ - د. طه وادي - الصراع بين المذهبية
الفكرية والفن في الرواية التاريخية (٢) -
مجلة الفيصل السعودية - العدد ٢٢٠ -
كانون ١ / ١٩٩٥ - ص ٥٩.
- ٤ - جهينة حسن - الرواية العربية
المعاصرة... مصدر سابق.
- ٥ - د. محمد بريدة - رواية عربية
جديدة - مجلة الآداب البيروتية - السنة
٢٨ - العدد للزودج ٢ - ٤ / ١٩٨٠ -
ص ٤.
- ٦ - المحاضرة القيت في كلية الآداب
جامعة البعث بمدينة حمص - بتاريخ
١١ / ١١ / ١٩٩١ م.
- ٧ - لاحظ نقاء فكرة د. غنييف حول
قراءة التاريخ من خلال الرواية، مع
تصريح غابرييل ماركيز حول رؤيته
لكتابة تاريخ كولومبيا الحقيقي، وقراءته
كما لو كان رواية، الذي تضمنته مقالتنا
«بين الرواية والتاريخ» المنشورة في مجلة
«البيان» - وابطة الأدباء في الكويت - العدد
٢٠٢ - ص ١٢٤.
- ٨ - جرى هذا الحوار بتاريخ ٢٦ /
١٢ / ١٩٩٥ م. والاستشهاد السالحي من
الحوار نقلاً عن متابعة صحيفة الثورة
السورية لهذا اللقاء، والمنشور في العدد
٩٨٩٤ - تاريخ ١ / ٤ / ١٩٩٦ م - ص ٦.
- ٩ - محمد كامل الخطيب - انكسار
الأحلام - منشورات وزارة الثقافة
السورية - دمشق ١٩٨٧ م - ص ٨٦.
- ١٠ - الرواية والتراث العربي: حوار

الوجه الآخر لابن خلدون

● د. محمد خير شيخ موسى - قسم اللغة العربية - كلية التربية الأساسية - الكويت

التاريخ، وقواعد علم الاجتماع والعمران، وعوامل نشأة الدول وأسباب زوالها واندثارها، وأحوال المجتمعات، ومظاهرها الحضارية والاقتصادية والثقافية، وغير ذلك مما تناول في هذا المشروع المعرفي الطامح إلى وضع نظرية عامة في المعرفة.

وتجدر الإشارة - في بداية هذا الحديث - إلى أن الإحساس بقيمة هذه المقدمة لم يكن وليد عصرنا، إذ أبدى القدماء إعجابهم الشديد بها، وتقديرهم الغائق لمؤلفها، فقال المقرئزي: «لم يعمل أحد مثلاً، وإنه لعزیز أن ينال مجتهد مثالها، إذ هي زبدة المعارف والعلوم ونتيجة العقول السليمة والفهوم، توقف على كنه

لعنا لا نبالغ إذ نقول: إن عبد الرحمن بن خلدون الحضرمي (تونس ٧٣٢ - القاهرة ٨٠٨ هـ) قد حظي بما لم يحظ به أحد من اهتمام الكتاب والدارسين، من القدماء والمعاصرين، ومن العرب والمستشرقين، فترجم له وذكره وأقاد منه جل من عاصره أو أتى بعده من قدماء المؤلفين، وخصه المعاصرون بأبحاث مطولة، ودراسات معمقة وكتب كثيرة يصعب حصرها، ويطول تعدادها^(١). وكان للغربيين، والمستشرقين منهم خاصة، النصيب الأوفر منها، وكان جل اهتمامهم منصبا على مقدمته الشهيرة لكتاب العبر المعروف بتاريخ ابن خلدون، وهي المقدمة التي أرسى فيها أصول فن

الأشياء، وتعرف حقيقة الحوادث والأنباء، وتعتبر عن حال الوجود، وتتبعه عن أصل كل موجود»^(٧).

وذكر ابن عمار أنها: «حوت جميع العلوم، وجلت عن محبتها السنة الفصحاء فلا تحوم ولا تسروم»^(٨)، ولخصها ابن الأزرق الأندلسي وزاد عليها في كتابه: «بدائع السلك في طبائع الملك»^(٩)، وأفاد منها عدد كبير من المؤلفين واستأثرت هذه المقدمة بعد ذلك باهتمام الغربيين والمستشرقين فترجموها وطبعوها عدة مرات متوالية منذ مطلع القرن التاسع عشر، وقدموا حولها دراسات كثيرة ومتنوعة لم تكن خالصة لوجه العلم وحده، بل كانت وراءها بعض الغايات المشبوهة التي ترمي إلى تحقيق بعض المقاصد والأهداف في تلك المرحلة الزمانية الدقيقة من مراحل القرون الاستعماري والثقافي الغربي، إذ فهموا من بعض أقوال ابن خلدون - وهو العربي الحضرمي الحضرمي - غضا من العرب، ووجدوا فيها مجالا للطعن فيهم، والانتقاص منهم، ومن ذلك قوله الشهير: «إن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب، فغاية الأحوال عندهم الرحلة، وذلك مناقض للسكون الذي به العمران»^(١٠) يريد بالعرب - في هذا القول وأشباهه - الأعراب من أهل البوادي والوهر ممن كان لهم في أقطار المغرب خاصة تاريخ حافل بالغزوات والحروب مع أهل الممالك والحضر، فأكثر ابن خلدون في مقدمته وتاريخه وأشعاره من ذكرهم بهذا الاسم الذي عرفوا به في عصره، كقوله في مقدمته: «العرب أبعد نجعة، وأشد بدواة لأنهم مختصون بالإبل»^(١١) وقوله في أثناء الحديث عن اختلاف نطق بعض الحروف كالكاف بين

العرب من أهل البادية وأهل الأمصار من الحضر: «والخاصية التي يتميز بها العربي من الهجين والحضري، إن الكاف التي ينطق بها أهل الجبل العربي هو من مخرج الكاف عند أولهم من أهل اللغة، فالنطق بها من أعلى الحنك هو لغة الأمصار، والنطق بها مما يلي الكاف هي لغة هذا الجبل البدوي»^(١٢)، وقوله في صدر الفصل الذي تحدث فيه عن «أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد.. إن لجبل العرب لغة خالفت لغة سلفهم من مضر.. وكذلك الحضر أهل الأمصار نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر، وخالفت أيضا لغة الجبل من العرب لهذا العهد»^(١٣)، وأوضح أنه يريد بالعرب في هذه الأقوال وأشباهها: الأعراب من أهل الوهر الذين كانوا يروعون أهل الأمصار من الحضر بغزواتهم، ويستولون على مدنهم وممالكهم، فيسرع إليها الخراب، فكانوا الشغل الشاغل لكل من حكم المغرب من السلاطين، أو الملوك، فقال ابن خلدون في رسالة له إلى ابن الخطيب: «وأما أخبار هذا القطر، فلا زيادة على ما علمتم من استقرار السلطان أبي اسحق.. وأحكامه بالعرب المستظهرين بدعوتهم مصانعا لهم بوفرة على أمان الرعايا والسابلة.. محملا الدولة بصرامته.. إلا ما شمل البلاد من تغلب العرب»^(١٤)، وقال في إحدى قصائده في مديح سلطان المغرب الذي كسر شوكتهم وحد من غزواتهم: «ثم رجعت إلى وصف العرب وأحياتهم:

عجب الأنام لشأنهم، بادون قد قذفت بحيمهم المطي الذلُّ

كانوا يروعون الملوك بما بدوا

وغدت ترفقه بالنعيم وتخضل^(١٥)

قدالة اللفظ تتحدد في سياقه وعصره،

ومن أبسط أصول البحث المنهجي والتاريخي والنقدي التفسير اللغوي الذي يراعي تطور اللغة، ويبحث عن دلالات الألفاظ وفقا لمعايير العصر والمكان والسياق، وفي حدود هذه المعايير والأصول يمكن الكشف عن دلالات كثير من الألفاظ التي استعملها ابن خلدون في المقدمة خاصة، ومنها لفظ العرب الذي أكثر من استعماله للدلالة على أهل البادية من الأعراب ممن يقابلون لديه على الدوام أهل الأمصار من الحضرى.

ولم تكن هذه الدلالة وليدة عصر ابن خلدون، إذ طالما وجدناها تتردد على السنة القدماء وفي كتبهم، ومن ذلك ما رواه القاضي في أماليه على لسان بعض الرواة وقد سمع بعض نساء العرب توصي ابنها فقال: «بالله يا أعرابية إلا زدته في الوصية، فقالت: أو قد أعجبك كلام العرب يا عراقي»^(١٧)، وقال البكري في تفسير قول أحد الأعراب: «أنا العربي المحض: يريد أنه أعرابي بدوي من أهل الوبر لا من أهل المدر ولا من أهل الأمصار»^(١٨)، وماتزال كلمة العرب تستعمل لدى العامة والخاصة في كثير من الأقطار العربية، وفي أقطار المغرب العربي خاصة، للدلالة على أهل القرى والبلداني أو ما يقابل أهل الحواضر والأمصار عامة، وعسى أن يتم الكشف عن حقيقة هذه الدلالة بعد إنجاز المشروع الذي يظطلع بأبعائه الآن جونس وسوزان كوكي في جامعة اكسفورد قصد تحليل معجم المقدمة بالعقل الإلكتروني، ودراسة مفرداتها ومصطلحاتها^(١٩).

ومع أن بعض من ترجم المقدمة من الأعاجم أو المستعربين قد نبه على دلالة كلمة العرب عند ابن خلدون، فترجموها التركي جودت باشا إلى: قبائل العرب^(٢٠).

وأشار البارون دوسلان في ترجمتها إلى: البدو، وفي مقدمته، وإن كان أكثر الحفاظ على كلمة العرب في المتن^(٢١)، إلا أنهم جميعا قد أثروا تعميم دلالة ذلك اللفظ لتشمل العرب جميعا، فترجموا النص الذي ذكرناه في صدر هذا الحديث على هذه الصورة: «كل بلد احتله العرب ما عثم أن دمر، الخراب أثناء حكمهم عم كل شيء، فإليككم البلدان التي احتلها العرب منذ أقدم العصور، لقد زالت حضارتها، كما زال سكانها، الأرض ذاتها تبدلت طبيعتها.. العرب عاجزون عن إنشاء دولة أو امبراطورية»^(٢٢). ومع ما بين هذا النص المترجم أو المزيف والأصل العربي الذي ورد على لسان ابن خلدون من تباين واختلاف، إلا أنه كفيل بالكشف عن حقيقة ذلك الاهتمام الشديد بالمقدمة ومؤلفها العربي صليبة.

وليس لنا أن نفعل عما واكب هذا الاهتمام الواسع من ظروف تاريخية وسياسية مازلنا نعيش آثارها المريرة حتى اليوم، ولا مجال للحديث عنها في هذا المقام، ونكتفي بالإشارة إلى بعض الدوافع الكامنة وراءه كما وردت على لسان بعض المنصفين منهم، فقال إيف لاكوست في معرض رده عليهم، وكشف حقيقة اهتمامهم بابن خلدون: «ولكن، ليس ابن خلدون الذي مجدوا عظمتهم كي يعطوا ثقلا أكبر للنظريات المعادية للعرب التي يزعمون نسبتها إليه، عريبا لا ريب فيه! يقول غوتيه: كلا، لأن الروح الشرقي هو عكس روحنا تماما، ومحرور من الإدراك النقدي العقلاني، إن ابن خلدون يريد أن يفهم، وذلك ما هو غريب تماما بالنسبة لمسلم، إن لديه مفهوما غريبا للتاريخ!!»^(٢٣).

وقد تلقف الشعوبيون والمستغربون

فإننا نعجب من أمره إذ وصل إلى هذه النتائج الخطيرة، وحكم على الإنسان العربي بالضياع والتشتت، لاختلاف مستويات اللغة بين بيئة وأخرى، كما هو الشأن في لغات سائر الأمم والشعوب، وانتهى من ذلك إلى تقرير مبدأ تفسيري هو بيت القصيدة: إن اللغة العربية لغة شفاهية، منكرًا بذلك تراث أمة ليس لها من وصف أبلغ من القول: إنها أمة من المؤلفين.

ابن خلدون الكاتب الشاعر الأديب

ومهما يكن من أمر هذه الأقوال، وذلك الاهتمام الواسع بالمقدمة وما يمكن أن يكون وراءه من دوافع وغايات، فقد حجب عنا ابن خلدون، فلم نعد نرى منه سوى مقدمته، مع أنها آخر ما ظهر لنا من كتبه وأشار، إذ شرع في تأليفها بعد اعتزاله في قلعة ابن سلامة طوال أربع سنوات ألف في اثنتائها العبر، وأتم مقدمته سنة (٧٧٩هـ) وقال في ذلك: «أتممت هذا الجزء الأول (المقدمة) بالوضع والتأليف، قبل التنقيص والتهذيب في مدة خمسة أشهر.. وكنت طوال هذه المدة عاكفا على تأليف هذا الكتاب (العبر)»^(١٧) ثم أكمل منه نسخة رفعها إلى سلطان المغرب سنة (٧٨٤هـ)، وهي السنة التي غادر المغرب فيها إلى غير ما رجعة، قاصدا مصر، وكان إذ ذاك قد جاوز الخمسين من عمره، وقد طبقت شهرته آفاق المغرب والاندلس، ووصلت أصدائها إلى المشرق، وهي قائمة أساسا على شاعريته وترسله وكثرة كتبه وتأليفه قبل المقدمة أو العبر.

وكان قد ألف أول كتبه سنة (٧٥٢هـ) ولما يكمل العشرين من عمره، إذ عمد إلى تلخيص المحصل لخير الدين الرازي،

هذه الأقوال، وراحوا يتفثونها سما في العقول وفي النفوس، وأخذ يرددها بعض المخلصين من الكتاب والمؤلفين، كما نجد لدى الدكتور الأهواني في قوله: «لقد نجح الشعوبيون في بث الفكرة القائلة إن العرب أبعد الناس عن العمران والمدنية، حتى أن ابن خلدون كتب في مقدمته يقول: إن العرب أبعد الناس عن الصنائع... وأن ما فعله الكندي سليل العرب جنسا ولغة ودينا يدحض بآبين دليل وأوضح برهان ما ذهب إليه ابن خلدون من أن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب، وأنهم أبعد الناس عن الصنائع والعمران»^(١٨).

ولم يذهب ابن خلدون إلى أبعد من وصف الصراع المحتدم في زمنه وبلده بين أهل المدر من الحضرة، وبين الأعراب من أهل الوبر.

وقد استمرت هذه المفاهيم توجه البحث في مقدمة ابن خلدون إلى أيامنا هذه، إذ وجدنا آثارها في ندوة ابن خلدون برباط الفتح (١٩٧٩) والتي قدم فيها الاستاذ جاك لانغاد بحثا حول «فلسفة اللغة عند ابن خلدون» انتهى فيه إلى القول: «إن أساس تفكير ابن خلدون في اللغة هو التضاد بين الحضارة والبداءة.. إن الإنسان العربي ضائع ومشتت حقًا، فإننا أراد حسن الكلام وقصاحته وجب عليه أن يرجع إلى القفر والبادية، وإن أراد أن يتقدم إلى المدينة وجد فساد اللغة.. يظهر لنا من ذلك مبدأ تفسيري وهو أن اللغة العربية لغة شفاهية!!»^(١٩).

وإذا كنا لا نقف في الفصول التي خصصها ابن خلدون في مقدمته للحديث عن لغة أهل الحواضر والبدواري في زمنه على ما يدل على ما ذهب إليه لانغاد، وإن وجد فلا ضير فيه ولا تريب على صاحبه،

ترجمة ذكره، وخبيثة فكره من أساليب النظام (النظم) الرائقة الحلاء، ومجاري أقوال النثر البارة الإنشاء^(٣٦)، وروى لنا قصيدته الطويلة في استعطاف أبي عنان المريني في أثناء سجنه إياه سنة (٧٥٩هـ) وهي أول ما نعرف له من الشعر ومطلعها^(٣٧):

على أي حال للبدائي أعاتبُ
وأي صروف للزمان أغالبُ
كفى حزناً أني على القرب نازح
وأنني على دعوى شهودي غائبُ
وأنني على حكم الحواث نازلُ

تسألني طورا وطورا تحارب
وهي قصيدة طويلة وبديعة ومؤثرة، تشي بطول باع صاحبها في الشعر، بما اشتملت عليه من عمق المعاني، وقوة التعبير، وبراعة التصوير، وطول النفس الشعري.

وقد بالغ تلميذه ابن عمار في وصف نثره ونظمه بالسحر فقال: «وله من المؤلفات غير الإنشاءات النثرية والشعرية التي هي كالسحر: التاريخ العظيم...»^(٣٨)، وقال معاصره الباعوني الدمشقي أيضا: «وكان ابن خلدون هذا من عجائب الزمان، وله من النظم والنثر ما يزري بعقود الجمان»^(٣٩)، وإلى ذلك ذهب معظم من ترجم له أو ذكره من معاصريه أو من أتى بعدهم من المؤلفين، كما أشار ابن خلدون إلى اشتغاله بالشعر والكتابة والأدب إذ كان ذلك سلمه إلى الشهرة وارتقاء المناصب، شأنه في ذلك شأن لسان الدين بن الخطيب أديب العدو الأندلسي وشاعرها، كما كان ابن خلدون أديب العدو المغربية وكاتب سلاطينها وشاعرهم منذ مطلع حياته إلى حين اعتزاله وانهماكه في إنجاز مشروعه التاريخي الكبير ومقدمته، فنراه بعد ذلك

وسماه: «لباب المحصل»، ووضع في التصوف كتاب «شفاء السائل»، ولخص عددا من كتب ابن رشد، ووضع كتابا في الحساب، وتقييدا في المنطق، وشرح أرجوزة صديقه لسان الدين بن الخطيب في أصول الفقه، و«شرح القصيدة المسماة بالبردة (للإبوصيري) شرحا دل فيه على انفساح ذرعه، وتقنن إدراكه، وغزارة حفظه»^(٤٠) كما يقول ابن الخطيب صاحبها، ثم ألف بعد ذلك العبر ومقدمته وذيله: التمرير بابن خلدون، وهو من الكتب التي تدخل في باب السيرة الذاتية والترجمة بحسب مفاهيمنا المعاصرة، كما ذكرت له رسالة في وصف بلاد المغرب كتبها لتيemor لك حين اجتمع به في دمشق بعد ذلك بزمان طويل^(٤١).

على أن شهرته الحقيقية في عصره إنما تقوم على شعره وأدبه كما تؤكد ذلك تراجمه الكثيرة وأخباره قبل أن يؤلف المقدمة بزمان غير قصير، فقال صديقه الوزير الشاعر ابن الخطيب في الإحاطة: «هذا الرجل الفاضل باهر الخصل، رفيع القدر، مفخرة من مفاخر الترخوم المغربية.. وأما نثره وسلطانياته (رسائله الديوانية) فخلج بلاغة، ورياض فنون.. وأما نظمه، فقد نهض لهذا العهد قدما في ميدان الشعر، وأغرى نقده باعتبار أساليبه، فأنشال عليه جوه، وهان عليه صعبه، فأتى منه بكل غريبة»^(٤٢)، وأورد مختارات مطولة من شعره ونثره، وأشار في آخر ترجمته إلى زمن كتابتها سنة (٧٦٥هـ)، ولم يكن ابن خلدون قد جاوز الثلاثين إلا بسنوات قليلة.

وفي هذه المدة من حياته ترجم له معاصره اسماعيل بن الأحمر في نثر الجمان فقال: «وهو ممن لا ينكر حاله في ارتياض العلوم الشريفة.. لما احتوت عليه

يهمل الشعر، ويقول بعد عودته إلى تونس حاملاً معه «العبر» ليقدمه إلى سلطانها مشفوعاً بقصيدة من شعره، صدرها بقوله: «وكان مما يغرونه به علي قعودي عن امتداحه، فإنني كنت قد أهملت الشعر جملة، وتقرغت للعلم، فكانوا يقولون له: إنه إنما ترك ذلك استهانةً بسلطانك لكثرة امتداحه الملوك قبلك... فلما رفعت له الكتاب أنشدته هذه القصيدة امتدحه واعتذر عن انتحال الشعر»^(٣٧)، وفيها يقول:

مولاي غاضت فكرتي وتبدلت
مني الطبايع فكل شيء مشكل
فأبيتُ يعتلج الكلام بخاطري
والنظم يشرد والقوافي تجفل
من بعد حول انتقيته ولم يكن
في الشعر حولي يعاب ويرذل
فأصوئته عن أهله متوارياً
أن لا يضمهم وشعري محفل
وكان قد أنشده قصيدة أخرى أشار
فيها إلى انصرافه عن الأدب والشعر
فقال^(٣٨):

عذرا فقد طمس الشباب ونوره
وأضاء صبح الشيب بعد طموس
انحى الزمان علي في الأدب الذي
دارسته بمجامع ودروس
وذلك آخر ما تعرف له من الشعر في
المغرب، ولم نسمع له بعد ذلك إلا بقصيدة
يتيمة قالها في مصر، وطالع بها الملك
الظاهر بعد تقيته عليه في فتنة الناصري
سنة (٧٩١ هـ) فصادت له لديه الرضى
والقبول، وفيها يقول^(٣٩):

سيدي والظنون فيك جميلة
وأياديك بالأمانى كفيفة
فأعينوا على الزمان غريباً
يشتكى جذب عيشه ومحوه
على أن أجود أشعاره تلك القصائد

الطويلة التي كان ينظمها في بعض
المناسبات، وينشدها بين يدي ملوك
المغرب والأندلس، ومن ذلك قصيدته التي
يهنئ فيها أبا سالم المريني بالمولد
النبوي سنة (٧١٢ هـ) ومطلعها^(٤٠):

أسرفن في هجري وفي تعذبي
وأظن موقف عبرتي ونحيبي
وأبين يوم البين موقف ساعة
لوداع مشغوف الفؤاد كئيب
ياناقعا بالعتب غلة شوقهم
رحماك في عذلي وفي تسانبي
وهي قصيدة طويلة ختمها بمدح النبي
صلى الله عليه وسلم فقال:

ياسيد الرسل الكرام ضراعة
تقضي مئى نفسي وتذهب حوبي
قصرت في مدحي فإن يك طيباً
قبما لذكرك من أريج الطيب
ماذا عسى يبغي المظيل وقد حوى
في مدحك القرآن كل مطيب
وتعد هذه المدائح النبوية التي كان
ينشدها في احتفالات المولد النبوي من
أجود شعره، وأقواه تعبيراً عن دخيلة
نفسه، ومنها قصيدة أنشدها ابن الأحمر
سلطان غرناطة التي قصدها سنة
(٧٦٤ هـ)، وصانف حلول المولد النبوي
بعد خمسة أيام من حلوله بها،
ومطلعها^(٤١):

حي المعاهد كانت قبل تحييني
بواكف الدمع يرويها ويظميني
إن الألى نزلت داري ودارهم
تحملوا القلب في أنارهم دوني
وقفت أنشد صبرا ضاع بعدهم
فيهم، وأسأل رسماً لا يناجيني
وكان هذا الغرض الشعري قد طغى
على الشعر العربي في عصره، منذ أن شرع
باب القول فيه البوصيري (٦٩٦ هـ) في
بردته، ونهج نهجه فيها وعارضها عدد

كبير من الشعراء يربو على المائتين، وشرحها عدد آخر، ومنهم ابن خلدون نفسه، ثم تطور هذا الفرض إلى البديعيات، وكان صفى الدين الحلي (٧٥١هـ) من أوائل رواه في «الكافية البديعية» التي عارض فيها البردة، وضمها مائة واحدا وخمسين نوعا من البديع، وسلك سبيله فيها عدد كبير من الشعراء، وقد بدأ أثر هذه المداخل والبديعيات في مدائح ابن خلدون النبوية دون أن يغرقها في لغة البديع، فخلصت بذلك من تلك القيود التي تكبلها لديه، وكانت معبرة عن صدق مشاعره، وعمق إيمانه.

ومن الملاحظ أن جودة الشعر عند ابن خلدون مرتبطة إلى حد بعيد بمدى صلته بذاته، وتعبره عن خلجاته وأشواقه، فإذا ما تحول به إلى المديح نقصت عناصر جودته، وخفت حدة انفعالاته، وشحت موارد جماله الفني وبراعته، ولذلك فقد وجدناه يطيل مطالع قصائده في المدح لصلة هذه المطالع بذاته، فإذا ما انتقل إلى المديح قصر واضطربت دلائقه، كما هو الشأن في قصيدته التي بعث بها إلى ابن عنان من محبسه ويقول في مطلعها الذي يعبر فيه عن خلجات نفسه فيبدع ويطنل^(٣٧):

ولم أنس لا أنسى الوداع وقد جرت
دموع وزمت للفراق ركائب
عشية بانوا والقلوب جوامد
وكان عقيق في النواظر ذائب
وقفنا ولا نجوى سوى بين أعين
وشت بالهوى منها دموع سواكب
مضوا يزعجون السير إلا تلتقا
كما التفتت بين الأراك الربائب
وأتبعتهم طرقي وقلبي وماسروا
باني على آثار هذين ذاهب

بيد أن حرارة هذا المطلع تخف كثيرا حين ينتقل إلى مديح أبي عنان مديحا تقليديا يعتمد فيه على المعاني المألوفة والمبالغة فيقول:

إمام هدى ضاعت شمس اهتدائه
فبانت لنا من بينهن المذاهب
وأشرق الدنيا بنور جبينه
فما الشمس إلا أن بدا منه حاجب
إلا أنه سرعان ما يعيد إلى هذه القصيدة رونقها وصفاءها حين يرتد بها إلى ذاته، فيصف غربته ورحلته وراحلته ويقول:

أبعد انتزاعي عن بلادي تحلني
إلى بابك الأعلى مطي شوارب
رقت بها في صفحة البید أسطرا
كما زان رقما في الصحيفة كاتب
وجئت بها غور الفلاة ونجدها
وليس سوى من ذنبها ما أصاحب
فكيف لولي شطر غرك وجهه
أؤمل منه نجعة أو أراقب
وللرحلة والراحة، والربع والأطلال، ومغاني الأحبة والديار في شعر ابن خلدون أناشيد مؤثرة، تعبر عن غربته الدائمة، وطبيعة حياته التي قضى معظمها ما بين الحل والترحال، وتشف عن دخيلة نفسه الصافية، وعواطفه الفياضة، كقوله^(٣٨):

أملُ الربيع من شوق فائمه
وكيف والفكر بينيه ويقصيني
وينهب الوجد مني كل لؤلؤة
ما زال قلبي عليها غير مأمون
أحبابنا هل لعهد الوصل مذكر
فيكم وهل نسمة منكم تحييني
أعندكم أنني ما مر ذكركم
إلا أنثني كأن الراح تثنيني
وأنني ظاعنا لم ألق بعدكم
دهرا أشاكي ولا خصما يشاكيني
ومن هنا كان قالب القصيدة التقليدي

غيرها من الجوانب الأخرى التي يحيط بها هذا المشروع المعرفي الرائد الذي يتحرك في إطار منظومة فكرية عامة وشاملة، تستوعب جوانب النشاط البشري على اختلاف مظاهره الفكرية والاقتصادية والثقافية وغيرها، وتتخذ من بيئة الكاتب وعصره خاصة مثالا لأوجه هذا النشاط العمراني وتطوره وفق المعايير التي رسمها في ذهنه، واستمد أصولها من مطالعته ومشاهداته وتجاربه.

كما أن في آثاره الكثيرة الأخرى وخطبه ورسائله ومحاضراته ومذكراته وسيرته وأشعاره ما يستحق الدرس وتقليب النظر في جوانب أخرى من شخصيته، وبذلك نرى ابن خلدون على حقيقته: شاعرا وأديبا ناقدا ثم عالما ومفكرا ومؤرخا بعد ذلك، ونعرف الوجه الآخر أو الوجه الحقيقي لابن خلدون^(١).

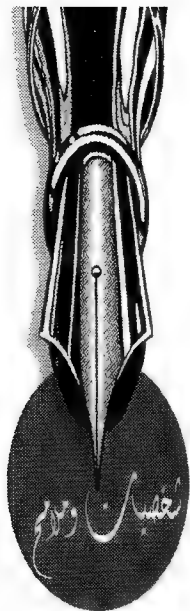
المعروف في الشعر الجاهلي والإسلامي بمنهج أغراضه الذي رسم حدوده ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) من أنسب القوالب الشعرية التي يمكن أن تستوعب مشاعر ابن خلدون الذي ارتبط شعره بالمدائح والمناسبات الرسمية، فوجد في هذا المنهج مجالا رحباً للتعبير عن عواطفه الذاتية، وخلجات نفسه، ومشاعره الوجدانية.

وقد يطول بنا الحديث عن هذا الشعر ويتشعب، وليست الغاية منه دراسة شعره، وإنما التعريف به شاعرا وأديبا ناقدا حجبته عنا مقدمته، فلم نعد نرى منه سواها، وعلى الرغم من كثرة الأبحاث والكتب والدراسات حولها، فإننا نعتقد أنها لم توف بعد حقها من البحث المعمق والدقيق، بعيدا عن آثار التعصب والتشعب والهوى، إذ طالما وجدنا الدراسات التي تتناولها تكاد تقتصر على الجوانب التاريخية أو الاجتماعية دون



- ١- ينظر في ذلك: د. عبد الرحمن بدوي - مؤلفات ابن خلدون - ط ٢ - تونس - ١٩٧٩ - ص: ٣٦٣ - ٣٩٠.
- ٢- السخاوي - الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ - نشر القدس - دمشق - ١٩٤٩ - ص: ١٥١، الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع - ط ١ - القاهرة ١٩٣٥ - ١٤٧/٤.
- ٣- الضوء اللامع ١٤٩/٤.
- ٤- طبع في دار الثقافة بالدار البيضاء - ١٩٨٤.
- ٥- ابن خلدون - المقدمة - ط دار الكتاب - بيروت - ص: ٤٥٠.
- ٦- ن. م ١١٢.
- ٧- ن. م ١٠٧٧.
- ٨- ابن خلدون - كتاب العبر - ط دار الكتاب - بيروت (مصورة) - ج ٧ - (التعريف) - ص: ٩٢٧.
- ٩- ابن خلدون - التعريف - تحقيق بنتاويت - ط ١ - القاهرة - ١٩٥١ - ص ٢٣٧.
- ١٠- أبو علي الفاي - الأمالي - ط دار الكتب المصرية (مصورة) - ٧٩/٢.
- ١١- البكري - التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه - ط دار الكتب (مصورة) - ص: ١٢٤.

- ١٢ - أعمال ندوة ابن خلدون - ط ١ -
الدار البيضاء - ١٩٧٩ - ص: ٤٢.
- ١٣ - ساطع الحصري - دراسات في
مقدمة ابن خلدون - ط ١ - بغداد -
١٩٦١ - ص: ١٦٦.
- ١٤ - ن. م. ص.
- ١٥ - إيف لاکوست - العلامة ابن
خلدون - ترجمة ميشيل سليمان - ط
٢ - بيروت - ١٩٧٨ - ص: ٨١.
- ١٦ - ن. م. ص: ٩٦.
- ١٧ - د. محمد فؤاد الأهلواني -
الكندي فيلسوف العرب - أعلام
العرب - القاهرة - ١٩٦٤ - ص: ١٢ -
١٤.
- ١٨ - أعمال ندوة ابن خلدون - ص:
٤٤ - ٤٥.
- ١٩ - ابن خلدون - المقدمة - ص: ٦٠.
- ٢٠ - لسان الدين بن الخطيب -
الإحاطة في أخبار غرناطة - تحقيق
محمد عبدالله عنان - ط ٢ - مصر -
١٩٧٣ - ٥٠٧/٢.
- ٢١ - انظر د. بدوي - مؤلفات ابن
خلدون - ص ٢٨٧. وابن خلدون -
التعريف - ص: ٣٦٦.
- ٢٢ - ابن الخطيب - الإحاطة -
٥٠٧/٣ - ٥٠٨.
- ٢٣ - ابن الأحمر إسماعيل - نثر
- الجمان - تحقيق د. رضوان الداية -
ط ١ - بيروت - ١٩٧٦ - ص: ٢٩٨.
- ٢٤ - ن. م. ص: ٢٩٩.
- ٢٥ - السخاوي - الضوء اللامع -
١٤٩/٤.
- ٢٦ - المقرئ أحمد بن محمد - نفح
الطيب - تحقيق د. أحسان عباس -
بيروت - ١٩٦٨ - ١٩٢/٦.
- ٢٧ - ابن خلدون - التعريف - ص:
٢٤٠.
- ٢٨ - ن. م. ص: ٢٤٤.
- ٢٩ - ن. م. ص: ٢٣١.
- ٣٠ - ن. م. ص: ٧٠ وانظر الإحاطة
٥٠٨/٣ ونفح الطيب ١٨١/٦
والضوء اللامع ١٤٨/٤.
- ٣١ - ن. م. ص: ٨٥. والإحاطة
٥١٤/٣ ونفح الطيب ١٨٩/٦
وجذوة الاقتباس لابن القاضي - ط ١
فاس - حجر - ص: ٢٦٤.
- ٣٢ - ابن الأحمر إسماعيل - نثر
الجمان - ص: ٢٩٩.
- ٣٣ - ابن خلدون - التعريف - ص:
٨٥.
- ٣٤ - وقد جمعنا شعره ونثره
وأثاره النقدية في كتاب عنوانه: ابن
خلدون ناقداً وأديباً، نأمل أن يرى
النور قريباً.



□ شجرة آل المعلوف	عبد الرزاق البصير
□ علي السبتي في «وعادت الأشعار»	حسن عبد الهادي
□ إزرا باوند	عصام ترشحاني
□ النحات وحيد استانبولي	طاهر النبي

ألف المعلوف

سيف الدين الأندلسي

أسرة «المعلوف» أسرة أدبية لا يقتصر أدبها على حب الاطلاع على التفحات الأدبية، وإنما يستظلون دائماً بالشجرات الأدبية المثمرة، فتراهم يقطفون من ثمارها اليانعة أحسنها وألذها وأزكاها، وقد ظفرت بجلسة من جلسات تلك الأسرة، الطيبة، فرأيت أن أتحف قرائي بماتم في تلك الجلسة من أطايب الثمار الأدبية، على أن هذه المقتطفات وردت إلي في مجلس ضم بعض الأصدقاء المتأدبين، وقد ألححت في سؤال بعضهم عن المصدر الذي وردت فيه جلسة تلك الأسرة المتميزة، فلم أظفر بباطل، ولعل بعض القراء يعرف الكتاب الذي روى هذه الجلسة، ولاني لأهدي أجزل الشكر وأعطره إلى من يدلني على الكتاب الذي وردت فيه هذه الجلسة. أما جلسة تلك الأسرة فإنها كانت تدور حول سقوط فنجان قهوة، من يد فوزية المعلوف، فافترت الثغور بالضحك الهامس، عندما أعلنت فوزية أنها ستمنع ساعة ذهبية لمن يفوز بشعر ينظم ارتجالاً عن هذه الحادثة،

فقال شاهين المعلوف:

ثم عمل الفنجــــــــــــــــان لما لامست
شفتــــــــاه شفتيــــــــها فاستعمر
فتلظت من لظــــــــاه يدهــــــــها
وهو لو يدري بما يجنــــــــي اعتذر
وضعتــــــــه عند ذــــــــا من كفهــــــــا
يتلــــــــوى قلــــــــقا أنــــــــسى أســــــــقــــــــر

وارتقى من وجده مستعطفا
قدميها وهو يبكي وانكسر

عندما قال ميشال المعلوف:

عاش يهواهسا ولكن في
هواهسا يتكلم
كلما أدنته منه
لاصق اللغس وتمت
دأبه التقبيل لا
ينفك حتى يتحطم

وبعدما قال شفيق المعلوف:

إن هوى الفنجان لا تعجب وقد
طفح الحزن على ميسمه
كل جزء طار من فنجانها
كان ذكرى قبلة من فمها

فنظر فوزي المعلوف إلى الفنجان فإذا هو لم ينكسر، فقال معارضا الكل:

ما هوى الفنجان مختارا فلو
خبروه لم يفارق شفتيه
هي القطة وذا حظ الذي
يعتدي يومها بتقبيل عليها
لا ولا حطمه الياس فها
هو يبكي شاكيها منها إليها
والذي إبقاه حيا سما
أمل العودة يومها ليديها

وقد فاز فوزي المعلوف بالجائزة.

ولا يفوتني أن أشير إلى أن أفراد هذه الأسرة المتميزة، برزوا في السياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم، كبروزهم في الناحية الأدبية.

فمنهم من وصل إلى الأمانة العامة لاتحاد منظمات أطباء الأسنان العرب، ومنهم من كانت له باع طويلة في علم القانون، ومنهم من أصبح مفوضا للحكومة اللبنانية في مصرف لبنان المركزي.

ولا يتسع المجال لذكر نشاط هذه العاظة التي قدمت خدمات جلي للبنان خاصة، وللأمة العربية عامة، أكثر الله في أمتنا من هذه الأسر الكريمة.

وعادات الأشعار يجمع بين الروح والعقل والدم

● بقلم: حسن عبدالهادي

ديوان «وعادات الأشعار» باقة طيبة من القصائد الجميلة وسط هوجة الأشعار التي تملأ الدنيا صراخاً لا يعطي زهداً ولا لبناً، وعليه، لا يسمن ولا يغني من جوع، إلا ما ندر من قبل الشعراء والمبدعين.

قضايا هامة

في ديوان «وعادات الأشعار» نجد الكثير من القضايا الهامة المتفرقة التي يتناولها الشاعر بألق جميل ومفردات ذات تناغم بديع مع بعضها البعض ومع البنيان المعماري للقصيدة وكأنها لقاء الأحبة الحميم بعد طول غياب، لقد حقق السبتي لقصائده حلمها في الحياة ومنحها

منذ فترة غير قصيرة لم يتعاط الشاعر المخضرم علي السبتي الشعر إلا شفاهة، ولكنه على الدوام كان صديقاً صدوقاً للفكر والقلم، يكتب موضوعات متنوعة ومختلفة في شتى شؤون ومجالات الحياة في إحدى الصحف الكويتية اليومية تحت عنوان «من الديوانية» وحتى في هذه الأحاديث ظل السبتي، وهذا دأبه، منعماً مطرباً ينشد الإصلاح والتوحيد من خلال العرض والتحليل والنقد والتعقيب... إذن، فهو ابن شرعي لمجتمعه، يحبه وينشد له الخير والجمال... ويبدو أنه أعاد حساباته مع الشعر وقصائده التي راحت تتأدبه بأن يلم شملها لتتحقق أحلامها الفؤارة بين دفتي كتاب، فكان

فرصة التواصل مع الجماهير من خلال
الاحساس الصادق الذي يربط الفكرة
ولا يصددها، وبذا حقق معادلة لقاء
الروح بالعقل بالدم:

حماة تسلك من خلل الجدار
حطّت بجائني تبحث عن قرار
فحرّكت دمي وأحييت الأفكار
فعدت للعهد وعادت الأشعار

وفي هذا الاستهلال الرائع نجد أن
الصورة هي التي تجري وراء السبتي ولا
يجري هو وراءها، كما أنها تبلور الفكرة
وتمنحها أبعاداً إنسانية حضارية، وهذا
شأنه في بقية القصائد.

تجديد العهد

يستهل الشاعر ديوانه بقصيدة مهداة
إلى صاحب السمو أمير البلاد مجدداً
العهد فيها لقائد المسيرة الهمام:

جددت عهدك واثقا بل مؤمنا
وأتيت انشدك القصيد الأحسنا
بك تزدهي الدنيا فانت وحيدها
وبك استحال الصعب أمرا ممكنا
فادر بلادك حيث شئت فإنما
بملوكها تهوى الشعوب الموطننا
والشعب لا يرضى سواك يقوده
نحو السلامة قانرا متمكنا

وكما يجب الشاعر رموز الوطن
ورجاله فإنه يعشق الوطن ذاته، ويؤكد
على هذا المعنى السامي في الصفحة
التاسعة حيث يقول:

أقول وردة من (الشويخ) عطرها

يضوع في الأماكن
أشملها ثم أنام آمن
أحلم بالغد الجديد، والقديم تجديدا
أهتف من سرديابي الذي تهددا
يا أهلي الذين قد تشرّدوا بحثا عن الأمان
لا أمن إلا في الوطن..

ويستمر في الغناء لبلاد الأمن والأمان
الكويت وبروح الشاعر التي تسمو على ما
عداها من الأرواح، فالشعر لا يخرج إلا
من النفوس العظيمة، لأنها على الدوام
تبحث عن ميناء أو مرفاً تهجع فيه للتأمل
والتصور والإبداع:

يلومونني في العشق وهو سجية
وما عاشق إلا عليم وشاعر
مددت لها كفي فجاء اعتذارها
فقلت لها «لبيك» إني عاذر
فما خلقي أن أتى الأمر مكرها
ولكن إتيان الأمور فلواهر
نمّنتي كويت من قديم وها أنا
بخير بلاد في البلاد أفاخر

والشعراء ذوو هم عالية فهم القناديل
التي تضيء ليل سرى الحائرين ليعبروا إلى
الشاطئ الآخر..

يضّمون ولا ينتظرون جزاء ولا
شكورا سوى راحة الضمير والنقاء
والطهارة، ويحلو لهم المفاخرة بميزاتهم
وسماتهم الراقية بعيدا عن روح العامة
خاصة إذا كانت هذه الروح قد أصابتها
مفاسد الزمن الرديء وأصابع الحضارة
الاصطناعية الملوثة:

حملت نفسي فوق طاقتها
وحملت هم الناس من صغري
أغرى بأن أحيا كأي فتى
اللفظ بين ركابه يجري

فالسبتي يقول:
لقد كنت وحدي
و«لاتا» تغني
فهل كنت وحدي؟!

ويقول أيضا:

ودواتي جفّ الحبر بها منذ حزيران
تبحث نفسي داخل نفسي عن انسان
ماذا في الداخل غير السجن وغير السجن؟!

ونجد أصداء امرئ القيس، ذاك المبدع
الكبير في قصيدة «الجرح» فالجراح عند
الشاعرين نزف دائم متواصل لا فرق في
التوقيت والمواقيت..

صاح الديك بأن الصبح أتني
هل جاء الصبح
صبحكم كمسائكم
كالعيد كأيام القبح
اختلطت أيام لكم في الدنيا
والجرح تفتّح من جرح

إنه تناول حديث موظف على نحو بارع
يضم بين جناحيه قضايا الأمة، فقد خرج
السبتي من مصدودية «الأناء الشخصية»
إلى شمولية «النحن» العمومية العامة،
فنحن جميعا نعانى من رماح الهزائم
وطعنات القدر والأيام بينما كابد امرؤ
القيس همه منفردا:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
عليّ بأنواع الهموم ليبيتلي
فقلت له لما تمطّسى بصلبه
وأردف إعجازا ونساء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل، ألا انجل
بصبح وما الإصباح منك بامثل

ويصдени خلق حرصت على
أن يزدهي بي ساعة الفخر
أخلاق آبائي موانع لي
من أن أبيع نتائج الفكر

ويغدي الشعراء من يحبون بالغالي
والنفيس ويغفرون ويتسامون متكئين
على جسور الحب والذكرى العتيقة:

أحبكم رغم الأذى.. أنتم.. أهلي
فإن يشنكي بعضي، تداعى له كلي
غفرت لكم ما بدا من فعالكم
وكم سار السوءات ذو همة قبل
وقد يتسامى في الطباع رجالها
وما المرء إلا الفعل يغني عن القول

ويؤكد الشاعر على هذا المعنى بعينه في
أكثر من موقع:

برغم كل الأذى
بليلة عيذك
أشعلت من أضلعي شمعدان

غربة واغتراب

تمثل الغربة والاغتراب والحيرة
والوحدة موضوعا أثرا لدى السبتي،
إنها غربة الروح والاحساس وليس
غربة الجسد وحسب فكم يحس الشاعر
أنه بين قوم أو أناس ولكنه ليس بواحد
منهم.

وهذا يذكرنا بمقولة الشاعر الانجليزي
لورد بايرون في قصيدته الرائعة «دون
جوان»:

إني أجلس فيما بينكم ولكنني..
لست أحدا منكم

طهارة الروح

يبدو السبتي في أشعاره ضعيف ذاته
وليس شخص الشاعر، إنه يريد أن يظهر
روحه من رجس آثام الكلمات والأفعال
ومودات النفوس الزائفة الكاذبة، وردة
الفعل لديه أقوى من الفعل ذاته لأنها
نايعة وخارجة من مصدره، إنه يريد أن
يزيع الهم العالق في شرايين القلب
والجاثم فوق الصدر، ويخال لي أنه يتمنى
لو يستطيع هدم نفسه ليعيد بناءها من
جديد، وهذا يمثل استجابة مخلصه
لإلحاح إنساني صادق يجسد القدرة
الكبيرة على الرضا:

لا ترحل عنا.. يا صوتنا يحمل أميته
نحن هنا نتكرر فينا الأيام
والآلام تولد في الآلام
نبحث عن فاد آخر
فادينا حين استيقظ.. نام!

حومة الرؤيا

ويبدو أن الشاعر يعيش حضارة هو
منها على تباين ظاهر، حضارة وفدت
عليه من بلاد بعيدة واستوطنت حواليه
كالقعيدة، ولذا يبدل الجهد واضحا
للاحتفاظ بنمط التفكير والسلوك النقي
البريء المفسول بماء الحب الموحّد مشرعا
أبوابه لغد واقعد جديد يحمل البشرى على
خيوط صبحه البيضاء في أصفى حالاته،
كل ذلك وهو يتنفس ويفتش في أكرام رمال
الكلام عن لآلئ المفردات ليصيفها نداءات
حب ووجد:

معلتي بالوصل كفي عن الأذى
فما أنا ممن يشتريني أجيرها

خبرت اللبالي لم يثري صغيرها
ولا أنا ممن يحتويني كبيرها
أنا.. ابن هذي الأرض منها مشيمتي
وإن جدد صوتها وضميرها
فقل لدعي كاذبات وعوده
ألا هزلت من حيث أنت خبرها

لطاقف كونية

ويخلق السبتي لطاقفه الكونية في عالم
احتفالي وثير يتميز بالسمو بعيدا عن
التربة الدافئة، والنكهة المستطابة عالم
يحفل بالاكثفاء وبراكين الحنين التي
تمور بالعطاء واحتشاد الصور وتلاحقها
في وجدان شاعر يعيش ويعتق صدق
الرسالة في تجسيد مأساة الإنسان من
دوران الزمن عليه...

والشاعر هنا يستبطن ويستجمع الآتي
باحتواء الحاضر وجعل الإنسان الفرد
باحاسيسه الصغرى يصب تجاربه في
ذات الإنسان الأكمل، إنه يتجاوز الزمان
والمكان وهذه هي ثمرة الرؤيا الحقيقية
التي تهزّ بالواقع بل وتثور عليه:

أتبكم اليوم والخمسون ترعيني
بكل ما حملت من ماضي الزمن
كم ذا أعاني ولا صدر يهددني
إذا ادلهمت وليل الهم ياكلني
خمسون مرت وما متعت واحدة
كانني لست في أهلي ولا وطني

ويقول في موقع آخر:

يريدون أن يقتلوني
فهل يقتلون الوطن.....؟
وكم حاولوا يشتروني
وما كان لي من ثمن

سوى أن أكون أنا والوطن

إنه يجسد حنوه على بلاده ويتوحد فيها
ويتعهد سرحتها النامية بغيض من حبه غزير.

ثورة تعبيرية

في قصيدة «لا تلتفت» نجد الشاعر في
حالة ثورة تعبيرية صادقة تتسم
بالمواجهة والمكاشفة من خلال إبداع صيغ
جديدة أمرة تدعو للسمو والارتقاء:

أفرش طريقك بالغذاء وبالأمانى المزهرات
واستقبل الدنيا كما تهوى الرجال المكرمات
ما أنت أول من دمي واستهان به الطفافة

وعلي السبتي في دواوينه الثلاثة «بيت
من نجوم الصيف»، «أشعار في الهواء
الطلق» و «عادت الأشعار» يحمل هما من
هموم عصرنا الحضاري ويفتحهم ساحته
وهذا هو جوهر القضية وهذا يجعلنا أقدر
وأكثر امتلاكاً لأحقية وصفه بالشاعر
الملتزم إلى حد كبير بوظيفة الشعر في بناء
الإنسان والوطن أو المجتمع في آن معا،
ويثبت مقولتنا هذه ربطه دوماً بين الحبيبة
والأرض أو الوطن في علاقة متصاعدة
مضطردة تقوم على العطاء ثم العطاء..

القصيدة الذروة

وتبدو، من وجه نظري الذاتية، قصيدة
«محاولات لاستعادة الذاكرة»، عمارة فنية
شامخة بين قصائد الديوان، وأتصور أنها
البناء الهندسي الرئيسي لهذا الهيكل الشعري
الجميل، العنوان وحده يثير كوامن الشجن
والحنين إلى الماضي بكل ما فيه من جنبات
ومنعطفات حلوة وتواءم غير ذلك، إذن

هي مونولوج داخلي بصوت عال بين
الشاعر وذاته، إنه يفجأنا ويفاجئنا بأن لا
جديد تحت الشمس ولا حتى فوق القمر..

مثل كل سنة

عندما يعلنون النهاية ثم البداية كل سنة
اتساءل في حيرة من أنا؟

عشت خمسين مثقلة بالهموم
جعت فيها تشردت، حوربت، حاربت، لكنها
المسكنة..

وتمر الذكرى على الخاطر حين يمر
حول الدار التي طالما لعب مع الحبة
والأصدقاء «الحجلة» في أفيائها، إنه حنين
جارف إلى الطفولة يزيده اشتعالا وتوقدا
حرفان من اسم العاشقين بقيا على ما بقي
من الجدار... إنه نمط من بكاء الأطلال في
صورة حديثة حدائثة تحرك القلب من
رقده والروح من هجعتها:

حبيبتي التي أخشى على اسمها حتى من الأشعار
أمس مررت حول دارنا، تلك التي
تلعب عند بابها «الحجلة»
لمحت حرفين من اسمينا
على الذي بقي من الجدار
أردت أن أقبل الجدار، أشرب الغبار
غير أنني في لحظة النشوة
سال دمي على الجدار ... إلخ

وختاماً نقول:

يعتبر ديوان «وعادت الأشعار» ثوب
شعر أبيض خال من الثقوب يستر
القارئ ويجعله يحس بالنشوة
والانتشاء في زمن كثرت فيه التجاوزات
التي ترتكب في حق الشعر بشكل خاص
والأدب والفن بشكل عام، فشكروا لشاعر
يحيا بالكلمة ولها، وفي انتظار المزيد.

إيزاباوند

العبقرية المستعادة قسرا إلى أميركا

○ عصام ترشحاني

ويدها بعام ١٩٠٥م سوف يكرس باوند نفسه بشكل خاص لدراسة اللغات المشتقة من اللاتينية، وهو ما بشكل منطلق الكتاب الذي نشره في لندن عام ١٩١٠م بعنوان (روح الرومانس) وكذلك كتابه «الأناشيد» الذي سيأخذ مادته الأساسية من الأساطير القديمة وفي عام ١٩٠٧م يحصل على الدبلوم من جامعة ينسلفانيا ثم على منصب في «كراوفورد سفيل» في ولاية «انديانا» الذي يضطر لمغادرتها على أثر فضيحة دبرها له أولياء

في هايلي تلك المدينة الصغيرة في ولاية «ايداهو» الأميركية وفي ٣٠ أكتوبر ١٨٨٥ ولد «إزرا باوند».

كانت طفولته سعيدة، لا مبالية، ومتمتعة بالحماية، ومن بين ما ميز شخصيته على امتداد حياته، اهتمامه بالرياضة، فقد تعلم باكرا جدا أن يلعب التنس، ويمارس المبارزة بالسيف كما تميز بانقائه للغة اللاتينية.

قبل في جامعة ينسلفانيا عام ١٩٠١م في حين لم يكن تجاوز السادسة عشرة من عمره.

* إيزاباوند / تاليف لوريت فيزا / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت

تقول (لويز بوجان) في كتابها (الأدب الأمريكي في نصف قرن) - أكثر ضبطا للنفس وأقل اسعالا للهجة المسرحية، وقد اختفت التقديرات والتأخيرات في الأسلوب وتحورت اللغة من عبارات التعجب والإغراء والحض التي كان يوردها في صيغة المخاطب المفرد وran على الشعور برود جديد وأمحي التلون الظاهري منه. بحيث أصبح في وسع (باوند) أن يعنى بالمادة المعاصرة.

أما المبادئ الأساسية التي قامت عليها الحركة التصويرية فيلخصها (باوند) بما يلي:

١ - المعالجة المباشرة للموضوع سواء كان ذاتيا أو موضوعيا .

٢ - عدم استخدام أية كلمة لا تضيف جديدا إلى العرض الفني.

٣ - فيما يتعلق بالإيقاع: أن يكون النظم تابعا لتدرج النغم الموسيقي لا لتتابع الإيقاع المتساوي.

وجرى تبني الشعر الذي يبتعد عن الرتابة والركاكة ويسير وفقا لأصول متفق عليها بحيث يمتاز بالجلال والتوتر والتأثير الحاد.. وكذلك بالمرانة.. وقد لفت النظر والدم ذلك التكثيف الرائع والصفاء الذي ميز شعر التصويريين.

إلا أن (باوند) سرعان ما انفصل عن تيار الحركة التصويرية متحديا (إيمي لويل) التي كانت عضوا بارزا في الحركة وحاولت أن تسرق الأضواء وتبرز كالشخصية الأساسية فيها.. ليطلق مع (ويندهام ليويس) عام ١٩١٤م حركة جديدة عرفت (بالفورتيسية) نسبة إلى Vortex أو الدوامة... وقد عرف باوند هذه الحركة بأنها التكميلية والتعبيرية الجديدة والتصويرية في الوقت ذاته وهي من جهة أخرى المستقبلية..

الأمر في المعهد الذي يدرس فيه. كانت محطاته الإغترابية الأولى في البندقية الإيطالية حيث نشر في عام ١٩٠٨م ديوانه الأول (إلى لهيب متلاش) Alume Spento وسوف تشغل هذه المدينة مكانه خاصة في قلب الشاعر الذي سيمضي فيها جزءا هاما من حياته ولا سيما سنواته الأخيرة.

أما المحطة الثانية فكانت (لندن) التي بقي فيها حتى عام ١٩٢٠م وفيها نشر العديد من دواوينه.

«شخصيات» و«أفراح» عام ١٩٠٩م وقد استقبلتهما الصحافة الانكليزية باهتمام مثير و(بروقنسا) عام ١٩١٠م و«أغان» عام ١٩١١م و(رييوسستس) عام ١٩١٢م «لوسترا» ١٩١٣م و«كاثاي» ١٩١٥م وصولا إلى ديوان «هيوسلين موبيلي» الذي يضم عرضا مكثفا لحياته الأدبية ونقدا حادا لحياته ما بعد الحرب..

وفي لندن يعيش باوند بين الرسامين والنحاتين، والتاريخ الذي لا ينسى هو من دون شك ٢٢ أبريل ١٩٠٩م حيث تعرف باوند إلى (تي إي، هولم) الفيلسوف والناقد الفني الذي وجد فيه باوند شخصا قريبا جدا من اهتماماته الشخصية، شخصا ثاقبا وقويا، ملما بالحركات الفنية وبآخر الاتجاهات في حقل الرسم والنحت وإذا لم يكن «هولم» منظر المدرسة التصويرية فقد قدم لها على الأقل مصطلحا نقديا مستندا إلى دقة علمية عالية، كما كان للقاء باوند بالشاعرة (هيلدا دوليتل) التي أصبحت ملهمته والتي كتب لها (٢٥ قصيدة) الأثر الكبير في تجويزه للحركة التصويرية والتي ظهرت واضحة في ديوانه (رييوسستس) والذي شكل بداية عهد جديد بالنسبة للشاعر ففيه يظهر - كما

ومن الدهش أن تستحق مجموعته
(أناشيد بيزا) جائزة (بولنجن) السنوية
لأعظم شاعر أميركي عام ١٩٤٨م.
وقد أمضى باوند السنوات الأربع
عشرة الأخيرة من حياته بعد إطلاق
سراحه عام ١٩٥٨م في إيطاليا حيث عاش
حتى وفاته عام ١٩٧٢ موزعا بين
البندقية ومسكن ابنته ماري في التيرول
الإيطالي.

أخلاق معاصرة شعر: إزرا باوند



إن السيد «هيكاتومب ستيراكس»
يمتلك ضيعة كبيرة
وعضلات كبيرة
وهو متشائم، يجيد تسلق الجبال،
تزوج وهو في الثامنة والعشرين
ولما كان صاحبنا
لا يزال يحتفظ بعذريته حتى تلك السن،
وهذا التعبير عن العذرية للذكور
قد اخترع في اللاتينية العصور الوسطى
لما كان كذلك
فإن قصوره هذا قد دفع زوجته
من تطرف ديني... إلى آخر
لقد هجرت الكاهن لأنه يفتقر إلى العنف
وهي الآن الكاهنة العظمى
لمذهب أخلاقي من طراز جديد
وفضلا عن هذا كله
فإن السيد «ستيراكس»
لا يزال بعيدا عن الإيمان بفضيلة الجمال...
أما أخوه فقد راح يهيم بالفجريات

في هذه الفترة أيضا كان لباوند الفضل
في اكتشاف شاعر أميركي سيكون له
موقع بارز وأساسي في الشعر المعاصر
وهو (تي، اس، ايليوت) وبعد أن خيبته
حياة انكثرتا الثقافية والعادات السائدة
فيها آنذاك غادر لندن نهائيا عام ١٩٢٠م
ليستقر في (باريس) حيث بدا له أنه
سيكون من السهل عليه مساعدة
أصدقائه (ت، س، ايليوت) الشاعر
(جورج انتاي) الموسيقي، (ابنسانين)
النحات، (ليويس) الرسام والروائي
(جويس).

كما أنه سيركس نفسه كليا لإكمال
(الأناشيد) ويقول لنا (نويل ستوك) بأن
باوند قد صرح بأن عهدا جديدا، عهدا
وثنيا يمكن أن نسميه بالعهد الباوندي قد
بدا في ليل ٢٩ — ٣٠ أكتوبر ١٩٢١م وأن
الشاعر سيعيش تحولاته التي تشهد
الحب...

وبلقائه بعازفة الكمان (أولغا رودج)
غدا يتكلم على العمل الخلاق بتعابير
الاخصاب. وكان ذلك بداية علاقة طويلة
ومخلصة، لن تتوقف إلا مع موت باوند.

وقد انجبت له طفلة سماها (ماري) في
٩ تموز ١٩٢٥م وكان قبلها قد قرر منذ
عام ١٩٢٤م أن يستقر في إيطاليا وبقي في
(رابالو) حتى توقيفه في أيار / مايو
١٩٤٥م على يد القوات الأمريكية بتهمة
الخيانة العظمى لكونه قدم الغوث لإيطاليا
وحلفائها في قتالهم للولايات المتحدة وذلك
من خلال أحاديثه من راديو (روما) وفي
نوفمبر ١٩٤٥م أعادته السلطات
الأمريكية إلى الوطن قسرا وأخضعته
لحاكمة طويلة في واشنطن، أعلن على
أثرها أربعة مطلين نفسيين أنه مجنون
فتم حجره في مستشفى سانت ايليزابيث
للأمراض العقلية في واشنطن.

وانهمك أخو زوجته في مكافحة السجائر المعطرة
ونحن لا يسعنا إلا أن نقول
على لسان «ماكيا فيلي»
«هكذا تتقدم الأشياء وهي تدور على ذاتها»
وهكذا تصان الامبراطورية..



كانت في السادسة عشرة من عمرها
شخصية قوية مشهورة
لا تميل إلى الدعاية
وهي الآن تكتب إلى من الديبر
إن حياتها غامضة مضطربة
فزوجها الثاني لا يريد أن يطلقها
وعقلها لا يزال كما كان تعوزه الثقافة
وليس هناك من بارقة أمل في خلاصها
إنها لا تحس رغبة في أطفالها
أو في أي أطفال آخرين
إن طموحها غامض غير محدد
فهي لا ترغب في البقاء داخل الديبر
ولا تريد أن تخرج منه..



عندما علم الحاج الأميركي الصغير
إن الأم تقرض الشعر
والأب كذلك...
والابن يعمل في دار للنشر
وصديق الابنة الثانية يؤلف رواية
عندما علم هذا كله.. صاح بدهشة:
يا للمجموعة العبقريّة..

مسيرة الإبداع والألم

في حياة النحات الراحل وحيد استانبولي

● طاهر البني

لفتح محمد وتمثال (أبي فراس) لجاك وردة، ومع أن لهؤلاء النحاتين الثلاثة تجارب واعدة في التجديد والحداثة إلا أن تجاربهم ظلت في حدود المطامح والآمال التي ظهرت في بعض أعمالهم المتأخرة.

ولعل المتتبع لأعمال وحيد المبكرة يلمس ذلك التوجه نحو التجديد من خلال اللمسات الواضحة، والسطوح المتكسرة التي صاغ بها بعض تجاربه الأولى، وهو ما يؤكد بوضوح رغبته في تجاوز الصيغ التقليدية التي جرى عليها أسلافه.

بل أن المتتبع لحركة التشكيل السوري يدرك دونما عناء طبيعة الإنتاج النحتي المصدود الذي لم يخرج عن قيوده المدرسية إلا مع تجارب بعض المجددين أمثال مروان قصاب باشي، برهان كركوتلي وخالد جلال.

وفي الوقت الذي فجعت الحركة التشكيلية برحيل النحات والمصور الأكاديمي الفذ فحسي محمد قبادة عام ١٩٥٨، ظهر الفنان الشاب وحيد استانبولي الطالب الذي أتم ثمانية عشر

ليس هناك من شك في مكانة الفنان وحيد استانبولي في حركة التشكيل بمدينة حلب، فهو أحد أهم النحاتين الذين تركوا أثرهم الواضح في هذه المدينة من خلال إنجازاته المتواصلة حتى نهاية الثمانينات، بل هو أحد رواد التجديد في الحياة التشكيلية السورية الذين تجاوزوا التيارات التقليدية في النحت السوري بما قدمه من أعمال تميزت برؤية تعبيرية خاصة، ومتفردة، أكدت حضورها خلال خمسة وثلاثين عاما امتد منذ مطلع الستينات وحتى تاريخ وفاته.

كانت حلب قبل ظهور وحيد تقتصر على ثلاثة أسماء من النحاتين المؤسسين هم: (الفريد بخاش - فحسي محمد - جاك وردة).. وكان هؤلاء النحاتون ينتجون أعمالا تتسم بالطابع التقليدي الذي لا يخرج كثيرا عن قيود المدرسة الكلاسيكية التي تتخذ من المحاكاة والمطابقة للواقع منهجا لإنتاجها الإبداعي وهو ما نراه جليا في تمثال (توفيق الحكيم) لألفرد بخاش، ولتمثال (العري) و(المالكى)

الجميلة، فأرسل له صديقه يخبره بتوفر هذه الامكانية ولكنه حذرته من صعوبة العيش هناك دون وفر مادي يؤهله للاتفاق على نفسه وتكاليف دراسته. ورغم ذلك فقد أصر وحيد على السفر والدراسة، ولم يجد بدا من مواجهة رئيس بلدية حلب آنذاك لعرض رغبته عليه لعله يخصص له منحة دراسية على نفقة البلدية، كما كان الأمر عليه بالنسبة لفتححي محمد. ورغم موافقة رئيس البلدية على رغبة الفنان إلا أنه أبلغه أن البلدية لا تستطيع أن تمنحه الراتب الذي يكفيه للعيش في ذلك البلد الأوروبي، وحذرته من صعوبة ذلك وما يمكن أن يترتب عليه من معاناة..

وإزاء تلك الصعوبات والتحذيرات قبل وحيد بمبلغ زهيد، وغادر حلب إلى فيينا عام ١٩٦٢ ولجأ إلى صديقه هناك الذي عرفه على أكاديمية الفنون وقدمه إلى البروفسور (فيتروبا) مدرس مادة النحت، الذي تعجب من طموح الشاب ورغبته في دراسة الفنون، وعرض عليه فترة دراسية قصيرة تكون بمثابة امتحان له ويتعين على أثرها قبوله أو رفضه.

وكم كانت فرحة وحيد كبيرة بذلك، فاقبل على إنجاز النموذج المقرر بكل طاقاته فكان النجاح حليفه، وأرسل البروفسور (فيتروبا) مع صديق وحيد يخبره باجتياز امتحان القبول بنجاح.

فعكف وحيد على دراسة اللغة الألمانية من جهة ودراسة العمل الفني من جهة أخرى وأنجز كل ما أسند إليه من مشاريع ودراسات، فكانت النتيجة أن نجح في السنة الأولى، وحصل على شهادة تفوق ظل يحتفظ بها طيلة حياته (٢).

وتابع وحيد دراسته بين جدية في دراسة الجسم البشري ومعالجته النحتية

ربيعاً، بطاقاته الفنية، وأعماله النحتية الواعدة وكأنما أراد له استاذاه الفنان (غالب سالم) أن يكون خليفة لتلميذة الراحل فتححي محمد، فدفعه إلى ساحة العمل الفني مشجعا ومحفزا على متابعة سلفه وهكذا ورث وحيد عن سلفه فراغا كبيرا، وساحات عديدة في مدينة حلب وحدائقها ينبغي ملؤها بالنصب والمنحوتات، وبنفس الطاقات الأكاديمية الخلاقة التي يتمتع بها فتححي محمد. وتقدم وحيد بحماس الشباب وطموح الفنان ليحل محل فتححي ويرث طاولته وأدواته، ويعمل مدرسا في مركز الفنون التشكيلية بحلب لدى تأسيسه عام ١٩٦٠، وراح يتابع انتاجه، وينمي موهبته الفطرية من خلال تدريسه ومعالجته لعدد من الأعمال النحتية. ولعل تمثال (ابن الرومي) (١) الذي أنجزه عام ١٩٥٨ وتمثال عبدالناصر الذي أنجزه عام ١٩٦٠ كانا من أبرز الأعمال التي نفذها وحيد في تلك الأونة التي سبقت دراسته الأكاديمية، وفيها تظهر قدرته على الصياغة الواقعية مع ميل بسيط نحو المعالجة الحديثة الأمر الذي دفع أستاذه غالب سالم للتعجب من محاولاته. هذه وقد رأى فيها تجاوزا للمفاهيم المدرسية السائدة فقال له: (إنك يا وحيد تسلك الطرق الوعرة، وتسير في غابات كثيفة).

لم يكن وحيد يخشى وعورة الطريق، مادامت أهدافه كبيرة، ومرامي بعيدة، فقد وطن نفسه على مواجهة الصعاب، ومنازلة الظروف في سبيل تحقيق هدفه في الفنون خارج البلاد. وفي صيف ١٩٦٢ التقى وحيد بأحد أصدقائه الشباب وكان طالبا يدرس في فيينا باختصاص علمي، فطلب منه وحيد أن يبحث له هناك امكانية دراسته في أكاديمية فيينا للفنون

بالأساليب الأكاديمية التي تعنى بالنسب المدرسية، والتشريح الفني المتقن وبين متابع التيارات الحديثة في فن النحت التي تسود العصر الحديث.

ولم يكن يقبل على دراسته إقبال الطالب الذي يقتصر على المقررات والتدريبات التي تطلب منه، بل كان يندفع بمشاعر الحب للفن، الباحث عن أسرارهِ ومكانته في الجسد الإنساني الفني بالقيم الجمالية والتعبيرية التي تثير لديه هواجس الإبداع في تجسيد ما تبصره عيناه، وتلمسه يده، فكان يمضي الساعات وهو يتأمل النموذج العاري الذي نصب أمام الطلاب في محترف الكلية، محاولاً استنباط القيم التعبيرية المستترة في حنايا الجسد الإنساني في تكوينه الرائع وبضه الحي، فينعكس ذلك في لمساته المزهفة التي يعالج بها منحوتاته، فأثار وحيد بذلك دهشة أستاذه الذي وجد به ما يميزه عن أقرانه الذين كانوا يتقنون فن النحت بأسلوب ديناميكي تتوفر فيه الصنعة البارة في حين يفتقر إلى الرهافة والحساسية التي وجدها عند وحيد، ولطالما أثنى على عمله، وأبدى إعجابه فيما يصنع. وبالرغم من الظروف المادية الضيقة التي كانت تشدد خناقها عليه أثناء دراسته إلا أنه كان يقتنص بعض الساعات ليروح عن نفسه تعب الدراسة، فكان يذهب مع أصدقائه إلى الغابات الجميلة حيث العذاري، ولوحات الجمال الطبيعية، فيأخذ نصيبه مما قدمت له الحياة من متع حتى يعود إلى الدراسة أشد نشاطاً وأكثر عطاءً (٣)

وهكذا تكونت لدى الفنان مهارات كبيرة في شؤون التكوين الفني المتين والموازنة البارة بين الكتلة والفراغ، بالإضافة إلى استيعاب شامل للتشريح

الفني الذي يشكل أساساً هاماً في العمل النحتي، إلى جانب من الجوانب التقنية المختلفة لصناعة النموذج الطيني، وتجهيز قوالبه لصب التماثيل، وأساليب الصب لمختلف المواد كالجبس والمعدن والبلاستيك وغيرها، مما كان له الأثر الكبير في تفوقه في كل المواد التي درسها والأعمال الفنية التي أنجزها، ومما جاء في تقرير لجنة الامتحانات التصريح الآتي:

« إن مجلس الاساتذة لأكاديمية النحت والفنون الجميلة في فيينا تمنح الطالب وحيد سعيد استانبولي - الاعتراف - بالتفوق في كافة الأعمال الفنية التي قام بها. وعاد وحيد إلى حلب عام ١٩٦٦ يحمل معه إجازة في النحت من كبرى الأكاديميات الفنية بالإضافة إلى تفوقه وحيازته عدداً من الميداليات والجوائز التي نالها من خلال الأعمال النحتية التي كان يشارك بها في المعارض الدولية في الغرب أثناء فترة دراسته.

في ذلك الوقت كانت الساحة الفنية في حلب خالية من أي فنان يعمل في ميدان النحت، فأتجهت الأنظار إلى وحيد، وتوسمت فيه الخير والعطاء، فكلفه المركز الثقافي في حلب بتدريس مادة النحت في مركز الفنون التشكيلية، فعكف على نقل خبرته إلى طلابه الذين أحبهوا والتفوا حوله يفيدون من توجيهاته ونصائحه في التشكيل والنحت والصب، وغير ذلك من تقنيات هذا الفن الصعب وبرز منهم عدد من المتفوقين الذين أحرزوا جوائز هامة في معارض مراكز الفنون التشكيلية السنوية، وكان في مقدمتهم النحات الفنان (عبد الرحمن مؤقت) الذي رقد الحركة التشكيلية بعدد من المعارض المتالفة والأعمال النحتية الهامة وكذلك الفنان النحات (زهير دباغ) الذي تابع دراسته في

نصيبية تقليدية لتزيين ساحات حلب وحاتتها، وبذلك وجد نفسه أمام مأزق صعب لا خيار فيه، ووجد أدواته لا تستجيب لغير نوازعه في الخلق والابتكار، وأحب أن يقحمها في العمل لصالح ما يطلب منه فخائته وزلت به، وجاءت أعماله النصيبية والتزيينية تحمل مرارة موقفه الصعب، وشحوب أدواته، وهو ما يتجلى بوضوح في تلك المنحوتات الصغيرة التي توزعت في جنبات الحديقة العامة، حيث ظهرت الطيور والأسماك غريبة في أشكالها وألوانها، وكأنما انتزعت من برزخ خرافي تسوده الأحزان المخفية.

وكذلك كان الأمر في تمثال (الخصب) الذي أعاد صياغته مرة ثانية وأنجزه عام ١٩٦٧ ليكون مدخلا لمدينة حلب يستقبل الوافدين إليها، ترفع رأسها بعزة وشموع وتحمل بينماها حزمة من سنابل القمح، وتيسط يسراها بإسترخاء، ارتدت ثوبا عربيا مطرزا، وتقدمت أمام قاعدة هرمية ذات أربعة سطوح، يعلوها نسر باسط جناحيه، وأحييت بمنحوتات جدارية (روليف) تمثل كفاح الشعب السوري ومسيرته النضالية في بناء حضارته الحديثة، وقد انتصب على جانبي المرأة أسدان بوضعية التحفز للوثوب.

وقد ترك هذا العمل ردود فعل مختلفة في الأوساط الثقافية والشعبية في مدينة حلب: باعتباره من أضخم الأعمال النحتية التي شهدتها حلب في تلك الفترة، وكان يمثل الموقف القومي، وملامح النهضة الحديثة التي تتطلع إليها الأمة. وجدير هنا أن نذكر أن وحيدا لم يكن قد تجاوز السابعة والعشرين من عمره حين أنجز هذا العمل الكبير في حجمه وموضوعه، ولم يكن له ذلك الجسم الذي

كلية الفنون الجميلة بدمشق، وقدم تجارب هامة في النحت السوري المعاصر. وحين طرحت بلدية حلب فكرة إقامة نصب في المدخل الغربي لمدينة حلب لم تجد من هو أكثر جدارة من وحيد في إنجاز مثل هذا العمل الكبير، فأسندت مهمة تنفيذه إليه، ووفرت له السبل لإنجاح العمل، فشرع الفنان في وضع الدراسات والتصاميم والنماذج المصغرة، وخصص له مقصف الحديقة العامة لتنفيذ عمله بمساعدة مجموعة من العمال والفنيين.

عكف وحيد على صنع تمثاله بكثير من الجهد والدأب، وحين فرغ منه لم يلق العمل الاستحسان والقبول من الجهة المسؤولة التي كانت تتوقع فيه عملا واقعيًا في ملامحه ومعالجته على غرار أعمال الفنان فتحي محمد، وهنا برزت مسألة هامة تركت أثرها البعيد في حياة الفنان وإنتاجه وعكست معاناة مؤلمة في نفسه ظلت تلازمه حتى وفاته.

لقد كان الفنان يحمل طموحا كبيرا في تجاوز الصيغ التقليدية السائدة في النحت، ولعله أخط لنفسه منهجا متميزا في ذلك يتناسب مع رؤيته وقدراته الإبداعية، حيث جاءت أعماله التي شارك بها في المعارض الجماعية تتسم بسمات التعبيرية الحديثة التي تبتعد عن المحاكاة وتسعى إلى ابتكار صيغ جديدة في تحويل الأشكال وبنائها في علاقات تجريدية تهدف إلى إقامة توازن بين المفردات النحتية التي كان يؤلفها على نحو متميز تلقي مع خصائص النحت الجداري عند شعوب الحضارات القديمة في الأرض العربية.

كانت هذه طموحات وحيد، وقدراته، في الوقت الذي كانت تطلب منه أعمال

سورية وخارجها، وقد اقتنت الجهات الرسمية والخاصة والخارجية العديد من هذه الأعمال الهامة التي تمثل التجربة الحقيقية في النحت عند وحيد.

ويعتبر تمثال (إنسان) الذي عرضته مجلة الحياة التشكيلية على غلاف عددها السابع عام (١٩٨٢) نموذجا لهذه التجربة، فقد عكس حالة الاستلاب التي وصل إليها الفنان من خلال جسم ضئيل التصقت أطرافه به، وتضخم رأسه الذي فقد ملامحه وغار بين كتفيه وقد بدا العمل وكأنه مستحاة أخرجت من عالم الأموات وهذا يظهر مقدرة وحيد على تجسيد مشاعره ومعاناته بكثير من الصدق والعفوية المستندة على خبرة واسعة، تجعل هذا العمل من المنجزات النحتية النادرة النحت السوري المعاصر الذي تغلب عليه الصياغة الحديثة المسرفة في الطول الشكلية والتقنيات المختلفة التي تلتقي مع غيرها من التجارب النحتية المعاصرة في العالم.

شعر تلامذة وحيد بوضعه المأساوي، فتنادوا من أجل مساعدته ولفت أنظار المسؤولين لأوضاعه وظروفه، وراح بعضهم يكتبون في الصحف ويشيرون إلى أهمية هذا الفنان، وضرورة الاهتمام به، وانتشاله من ظروفه الصعبة، وقد كتب في ذلك (صلاح الدين محمد، عبد الرحمن مهنا، شريف محرم، وسواهم) يقرعون الأجراس، وينبهون للخطر المحدق بالفنان.

ونكتفي هنا ببعض ما كتبه شريف محرم في دعوته لإنقاذ الفنان: (ما زالت الأخبار تردنا حول الفنان وحيد استانبولي من حلب، وعما يعانيه صحيا.. والأزمة التي مر بها.. ألا يستحق هذا الفنان الذي يظل يعطي طوال عمره أن

يوازي حجم الإنجاز والمتطلبات التي يستحقها، فقد كان ضئيل الجسم أقرب إلى القامة القصيرة، والخافة البدنية.

وتوالى أعمال وحيد النصبية التي كلفته بها بلدية حلب، فأنجز تمثال (البحثري) في الحديقة العامة عند بابها الشمالي، وتمثال (المتنبي) أمام حديقة السبيل وتمثال (سيف الدولة) في حي الفيض، وتمثال (قسطاكسي حمصي) في ساحة العزيزية، وتمثال (البياتي) في مدينة الرقة، و(منانو) في مدينة إدلب بالإضافة إلى عشرات الأعمال الموزعة في حدائق حلب وبعض الحدائق الخاصة في مدينة حمص. ووجد وحيد نفسه تنساق في هذه الأعمال رغم سيرها في اتجاه يعاكس هواه، ولعل حاجته المادية دفعته لقبول هذه الحال التي حققت له بعض الوفرة المادي، ووضعت في مناخ البذخ والإسراف غير المحدود.

وبذلك دب الصراع في نفسه بين ما هو واقع وما هو حلم، وشعر بالهوة السحيقة تبتلعه، فاقبل على الشراب بنهم كبير على يحقق التوازن الذي يكفل له الاستمرار، ولكن ذلك زاد في تمزقه، وبات يشعر بالألم يعتصر قلبه وبالحنن ينهش جسمه النحيل، وأخذ يبتعد عن الأوساط الفنية واقتصر على بعض الطفيليين الذين تحلقوا حوله، يتفق عليهم بسخاء، ويحرم نفسه من بيت مناسب وحياة آمنة. كان وحيدا يجد العزاء في بعض الأعمال النحتية التي كان ينجزها بمزاجه الخاص وأسلوبه المتميز الذي يعكس آلامه، ويفرغ فيه همومه، وكانت هذه الأعمال تظهر قدرته الفنية في عالم النحت الذي دخله برؤيا متفردة لا يجاريه بها أحد، وكان يشارك بهذه الأعمال في معظم المعارض الجماعية التي تقام داخل

نعطيه ولو جزء يضمن حياته وحياة أطفاله٩.. يعطينا كل شيء وحتى عمره، ولا نعطيه حتى حقه.. هل نقول أننا نأخذوا الفنان.

وأسرع بعض تلاميذ الفنان وأصدقائه إلى إقامة معرض (تحية للفنان وحيد استانبولي) عام ١٩٨١، وقد أقيم المعرض في حلب والرقّة، وشارك فيه ثمانية عشر من تلاميذه وأصدقائه، فكان هذا المعرض تحية للفنان، وتقديراً لعطاءه واعترافاً بمكانته وأهميته، ودعوة للاهتمام به، وبذلك ترك أثراً كبيراً لدى وحيد، الذي شعر بالامل الجديد يسري في نفسه، ويبعث فيه روح الرغبة بالعطاء ومتابعة الإنتاج، فعكف على مجموعة من الدراسات والأعمال النحتية التي نفذ بعضها في حلب والرقّة وإدلب، وكان أبرزها النصب الكبير الذي أنجزه للسيد رئيس الجمهورية في ساحة الرئيس بحي المشاركة وهو يعتبر بحق من أفضل النصب التي عالجت هذا الموضوع في سورية قاطبة، لما تميز به من متانة في التكوين، ووضوح في المعالم، وروعة في المعالجة التي لم يظهرها معظم النحاتين في أعمالهم المماثلة.

ولعل هذا النصب الكبير الذي نفذه الفنان من مادة البرونز يعتبر آخر أعماله النصبية في نهاية الثمانينات، إذ أنه سرعان ما استسلم لآلامه النفسية والجسدية بعد إصابته بالقصور الكلوي الذي أقعده في فراشه خمس سنوات متتالية، يجتر أيامه وآلامه دون أن يجد من يعينه أو يقدم له خدمة تنقذه من

برائث المرض الذي استشرى في جسده وأشل يمينه.

وتلفت وحيد حوله فوجد نفسه وحيداً في محنته وآلامه، وقد ابتعد عنه الأصدقاء، وانشغل عنه الطفيلون الذين كانوا يبذونه بمعسول كلامهم ومدحهم له، وأخذ يبحث عن أفكاره عن عناوين بعض أصدقائه وطلابه الذين يعيشون خارج البلاد وشرع يرسلهم ليجسّدوا له عن إمكانية علاجه في دول أوروبية.

ولكن دون جدوى ظل طريح الفراش، رهين الآلام، وقد تحول إلى شبح ضعيف لإنسان ذابت أضلاعه، وضمرت أطرافه، وتلاشت معالمه، فغادر عالمنا في السادس والعشرين من شهر كانون الثاني عام ١٩٩٤ وهو يحطم في إنجاز عدد من النماذج التي كان قد أعدها قبل مرضه (٦).

١ - التمثال موجود في المركز الثقافي العربي بحلب.

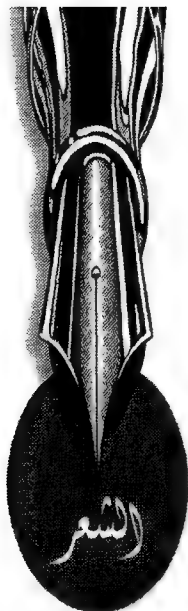
٢ - من أحاديثه الشخصية لي ولأصدقائه.

٣ - شاهدت تلك الشهادة وهي معلقة في بيت وحيد.

٤ - مما كتبه حسن بيضة عن وحيد استانبولي.

٥ - الترجمة الحرفية للمحق سورية الثقافية في فيينا بتاريخ ٢٦ / ٦ / ١٩٦٤.

٦ - عرض عليّ هذه النماذج قبل وفاته بخمسة أيام، وكان بصحبتني الفنان عبد الرحمن مهنا.



يعقوب عبد العزيز الرشيد

□ القلم الخرساء

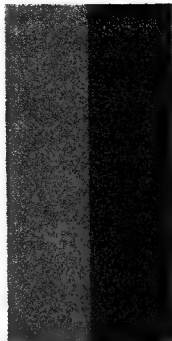
سعاد الكواري

□ امنيات خاصة

مخلص ونوس

□ شجار الكلام

العتمة الخرساء



● شعر : يعقوب عبدالعزيز الرشيد

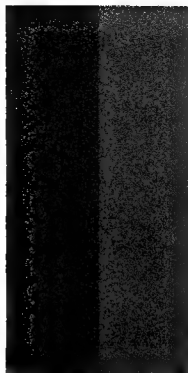
في رثاء المغفور له الشيخ علي صباح السالم الصباح الذي اخترمته المنية
وهو في شرخ الشباب. فتينمت بفقدته قلوب كثيرة، ونفوس ظامئة إلى مواقف
الرجال الأمجاد..

يانائحا والليل أوغل في السرى
والعتمة الخرساء فوق وهادي
والروض لا تشدو عليه عنادل
والفجر لا يسري به إنشادي
والشاطيء المغفور في فيء السنأ
عبست به الأيام في إرعاد
وملاعب الأحلام قد حفت بها
بعد الرحيل لواعج الأكمار
فبقيت أنظر للدنا بسوانها
حتى اقتحمت ظلامها بزناد
فإذا بها تستل سمر قنساتها
لتقودني في جلمد وقتصاد
وإذا الكواكب لا تضيء مرابعي
إذ بت في ليل طويل صادي

لا حلم يرجع لي حلاوة ليلنا
ويزيل عنه قتامة الأنكاد
وبقيت لا أدري طريق هوائنا
لما تولى كل فجر شادي
ورجعت أشعر لليالي وقعها
ورجعت أبكي وحدتي وسهادي
لما تناوح حولنا بوم الشقا
ورمت طيور البين بالأحقاد

هذي المنية أطلقت بمخالب
فهوى جليل القدر والأنجاد
وهوى العزيز فمزقت أكبادنا
حتى توشح ربعنا بسواد
ها أنت يا أغلى الرجال مغيب
فالليل غير الليل بالأسعاد
والصبح غير الصبح في إشراقه
أودى به الحزن العميق البادي
يا شامخا، يا مدلجا في ظلمة
إننا افتقدنا رفقة الأمجاد
جرح أصاب من القلوب شغافها
حتى ترنح بالذهول الحادي
هل لي أصوات عاليا في وحدتي
لتجيب من أعطاك عمق ودادي؟
(إني أبحث إلى القريض مشاعري)
لأرد بعض مكارم ورفاد
فاقبل دعاء من قلوب إنها
نضحت بغيض الحب وهو مرادي
لترك يوما هائنا بجنائن
تختال بين رضا الإله الهادي

أمنيات خاصة



شعر سعاد الكواري
قطر

ربما تخلق الساحات عشقا...
ليس فيها...
ربما تمزجها الأمانات حزنا...
وانتكاسات كثيرة...
ربما تنبت حقلا..
أو جنونا..
لست أدري...
ذلك الصمت الذي ينبت في أعماقك....
المجروح دوما...
مشهد يختزل المجهول....
شمس عند زئزانتك المهجورة...
الرؤية ميثاقلك والأصداف أقدامك...
بئر أنت والوقت مرايا...

قلق مزدوج يغفو طويلا...

قرب أحلامك...

تطويك الليالي...

وعلى الطاولة القاتمة الأغصان

نعش من أحاديث الرنين...

وتفاصيل النواح....

☆☆☆

لم أكن أعرف قبل الآن...

أنني فجرك المقتول...

في فجري...

وأنني يا فؤادي....

هلوسات الانهيار...

أه لو كنت مكانا....

ينتمي للمستحيل...

لو أنا هذا الغياب....

أو أنا هذا العذاب...

فلقد مات ورائي جسد كان حطاما...

كان رملا

ينثر الذعر رياحا في عيوني... ثم

يحكي....

☆☆☆

رغبة في الانكسار...

قد تساوت بصماتي وجنون الهم....

ماذا في ممراتي...

وماذا في علاقاتي مع فقدان....

ماذا يحدث الآن وقلبي...
قمر عرته أشواك الحناجر....
ما الذي يحجب هذا الكون عني...
فأنا مثل الإناء المستعار....
فأنا بيت أرى الجسم الذي يجثو على
أرضه...

والحاجب صوتي....
وأنا وجه سقاء الليل برد الاغتراب...
وسقته العتبات المرّ من كل الجهات...
ورؤاه الارتباك...
قصة ماضية لا تحنني للانبهار...
قصة ماضية وسط الطباشير....
وأطراف السنين...

☆☆☆

كلّ ما يوجعني يخلقه الخوف هنا...
أنت فضاء...
وأنا أنت...
وأنت السحب الممطرة...
الطفل المدلّل....
وشعوري بالضياء....
رغوة تاكطني....
هذه روعي تخرج الآن ونوبات
الوجيع....
والتصاوير....
أنا والشارع المعروف بي...

ضائعة روحك في روعي وآيات
الوصول....

ستضيعين معي... قال...
صقور حية في مقلتيك...
وصراخ الديك من نافذة الجيران...
في هذا الصباح....
مهجتي نابضة الآن على مائدة الدنيا...
وهذا السام يغفو في قماط الفجر...
والقلب المعطل....
وجهك المشطور في وجهي...
جدوري...

قال يا صوتي ويا أنت...
شخوص تظهر الآن...
وقال الاختلال...
أن تراني قادمًا وحدي...
وأنت الشطُّ والمنفى...
وقال الاشتعال...
كحليني بالغياب...
زعزعي هذا الصراخ...
زعزعي جبني لكي أصرخ...
كيف الصوت يعلو...
لوّني هذا الفراغ...
واتركي لي آمنيات وضحايا واختزال...
واتركي لي درجات للضياع....

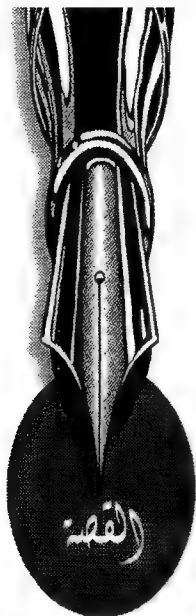
☆☆☆

شجار الكلام

● مخلص ونوس

ولّد يَمْضُغُ الأزمنة
يداه مملّختان بنزف جميل.
تلاشت بواكيرُ
أغنية في رؤاه...
وملّت خطاهُ
من الوقت... والتّيف... والامكنة...
ولّد يرسم الأزمنة
ملولا، ولاشيء يرسمه
سوى مطرٍ وخريف.
صخبٌ في شرايينه.... ودماءُ
يلوّدُ بحلم قتلٍ
ولايءٍ إلّا شجار الكلام

ولدُ جالس قرب
نافذة لا تنام.
وجهه عالق بالمدى
واحترافاته... مؤذنة...
لا أريدُ بحارا
ولا شجرا واهنا
لا أريد...
أريد المزيد من الحبر... والخبز.
أريد المزيد....!
ولدُ كل أوقاته موهنة
يراكم في الأفق أوراقه
يلبس اليأس يا فرح اليأس
- من قبله،
لعينيه قد تترأى وطن!
يجهرُ بالحزن:
كيف له أن يعود،
يعيد بناء الزّمن؟
ويزرعُ في ليلة سوسنة؟!
ولدُ ضالعُ في الخراب
ولكنّه أبداً
يرسمُ الأزمنة...!



د. زهير غزاوي

□ اللحظات المسروقة

منذر شرش

□ في يوم ماطر

ترجمة: حسام الدين جلال

□ آمنين

د. زهير غزاوي

السلطات

المسروقة

وارحمنا للعاشقين تكلفوا
كتم المحبة والهوى فضاح
بالسر إن باحوا تباح دماؤهم
وكذا دماء العاشقين تباح

السهروردي

طفل هو اللحظة ينتظر أمه لتبدد وحشة
الليل وتغمر وجهه في صدرها.. ينتظر
المرأة النازلة بعد لحظات يتخيلها كإحدى
آلهات الأواب.
فكر كثيرا بتفاصيل جسدها.. ظل
مدار أحلام يقظته المتوقفة بالتوق إلى
المرأة التي تلخص بحث الذكر عن الأنثى
التي تلخص الأم.. والعشيقة. التاريخ
يغلفه ثوبا فضفاضاً موشحاً بخطوط
المكان المرتسم في وعيه ولا وعيه معا
ممزوجاً بها. ضحكاتها وجهها. رائحة
جسدها القلق الغامض تتسجى أبواب

الدوامة في لحظات الانتظار الملهوفة
لسماع حفيف ثوبها ونقرات حذائها وهي
تهبط الدرج المؤدي من بيتها إلى الطابق
الأدنى. كان يقف في منتصفه مغموراً
بالظلمة. تهدده أمواجها والسكون..
غابت أصوات الشارع. وحدها دقات قلبه
وملامح المكان تبدي خطوطاً باهتة في
عينيه.. ترتسم عميقاً وبعيداً كأنما يطل
عليه من قمة موهلة في السمو. أصابعه
تتلمس نغوات الاسمنت على الحائط
المستند إليه متلقياً إيماءاتها الغامضة
الممزوجة بوشوشات طفولته البعيدة.

الجيران المغلقة الخرساء هناك في نقطة بعيدة في أعماق الظلام عند قرص الدرج إلى أسفل في قعر الوادي.

العملة عشق الذين يتأون بمشاعرهم عن فضول الآخر. هي للمحبين في لحظات الانتظار غلالة وحشية صنعتها الطبيعة كي تهزم الهوى في الآخرين.. تنفذ إلى كينونة الأسرار عنده وهو الذي لم يستطع أن يشعر بعمق هذا الكون دون أسرار لا يملك البوح بها أبدا.. ليس في الحياة نكهة دون ذلك الشيء الخاص الذي تعود أن يخفيه كنزا ثميناً عن الأغيار. ليس أجمل من الحب سرا.. من ياح بالسر يسبح دمه. ولذا له أن يتخيل دمه مسفوحا قانيا إلى الدرجات الرخامية المتسامقة نحو بيتها منسابا كخيط نحيل يتلوى في قلب العملة متصلا بشغاف قلبها.. اللحظة، من أجلها وفي سبيلها يشعر بقدرته وتوقه إلى بذل دمه...

ما ياح لها بحبه في الماضي.. لم يجرؤ على ذلك فهي أصغر منه سنا بكثير في عمر ابنته.. تبادلنا نظرات حميمة ملهوفة عبر زمن لم يتذكر أفقه.. ومن يومها استمر يفكر بالطريقة التي يرسل عبرها إشارته المعبرة عن عشقه.. إن كانت ترغب بعلاقة ستجيب.. وإلا سيطوي سره في قلبه ولن يبوح به.. كان يخشى دوما أن تفصح عيناها..

عندما مرض يوما بالحمى وفكر بإقتراب الموت، تشبث بصورتها وبتي قصوره في الهواء وعاش معها. كانت لحظات اندماجه به في تهويمات الحمى تمدد بالمثابرة والرغبة في البقاء.. ها هو يعيد بناء قصوره.. تنمو حوله وتملا المكان وتتسامق حتى شذرات الضوء المظلمة من النوافذ التي تهشم زجاج بعضها عند قرص الدرج المنعطف برق

نحو منزلها هناك.. بعد قليل ستهبط إليه.. سيرسل برقيته كالتماع البرق.. وستجيب.. سوف تجيب بكل تأكيد.. ارتفع وجيب فؤاده.. تمثلت لذة الكون في لحظة انغمار وجهه بين نهديها.. لحظة ابتسامة مشرقة له وحده.. لن تقول أحبك.. سيحرضها على قول الكلمة.. لن يرضى دون ذلك.. ها هو يستعد لدخول عالم الأنثى من جديد ذاك العالم الذي افتقد ملامحه الرائعة وهو المتزوج العتيق المخلص.. عالم لذة اقتحام المجهول.. لن تتشابه النساء أبدا.. لذة النصر في مغامرة الدخول من جديد إلى قلب أنثى.. يعطيه ثقة بالنفس ومعنى العيش وغايته..

كل ذلك ينبع من عينيها.. وأجل ما في معنى العيش هو النصر.. أحيانا.. عندما كانت تواجه وحدها.. ظلت تهاجمه فكرة أن يطلب إليها أن تكشف له عن نهديها للحظات وتسدل الستار.. تصعد الكلمات إلى شفته ثم تنهقر منطلقه مهزومة.. توقا صوفيا غامضا صار.. اعتاد أن يطلب ذلك من كل امرأة أنشأ معها علاقة وكن عديدات قبل الزواج.. مضين وخلفن بعضهن جراحا لم تتدمل.. في عمره يصعب المحب جيانا.. وهل الحب حقيقة أم مجرد وهم من أوهام العمر؟ هل يصيبها أم مجرد رغبة بالاقتحام وشهوة الشعور باستمرار الشباب؟ هاجمه التردد والحيرة.. هم بالهبوط نحو باب البناية والفرار بعيدا.. لم تطاوعه قدماء.. بدأ يمارس التبرير بأنه يقف هنا وحيدا لمجرد إرسال إشارة تشعر بوجوده.. عاوده الإصرار على معرفة قرارها.. هي لحظة.. النصر أو الهزيمة.. اتكا إلى الحائط الذي يقرأ إحياءاته المتباعدة.. تسرب بصيص ضوء سيارة عابرة ثم اختفى.. وفي مكان ما انفتح باب ثم انطبق مخلفا موجات

منداحة من الصخب المتلاشي ثم حل
السكون.

بدأت تصل إليه نقرات حذائها التي
يعرفها كما يعرف كفيه.. حذرة تتساق إليه
ممزوجة بحفيف ثوبها.. ليس من ضوء
ممكّن فانوار المكان معطلة وهي تعلم ذلك..
وتعلم أيضا أنه ينتظرها في مكان ما في
العتمة.. ذهبت لتحضر إليه كتابا وأمر على
الانتظار حتى تعود.. تحول إلى سميع
مرهف وهو يتشرب كل قطرة منها بلهفة..
يعلم أنها معجبة به وتحترمه.. هل في مجرد
مشاعر كهذه ما يكفي لعلاقة حب يتوق
إليها معها.. كل أو لا شيء.. انقسم ساخرا
وهو يشهد في خياله انعكاس شذرات النور
على بياض شعره.. لكنهن يحبين الرمادي
الذي يتوج عقلا فسيحا مجربا.. (هذه
الحقيقة هي خلاصة تجارب الآخرين
المكتوبة).. هن يرغبن بذلك.. في اقتحام عالم
الرجل والمجرب الناضج ومناقسة النساء
القديمات فيه.. القديمات خاصة ومن
المحل الأرفع تهيط كنسيم الجبال... بدت له
الآن تنظر باستقامة نحو الامام باحة عن
مواضع قدميها الصغيرتين.. عيناها
تبحتان عن ممر عبر أمواج العتمة.. وتأكد
أنها لا تراه.. وجهها يدي تفاصيله التي
أحبها... لمح ظل ابتسامته؟ عيناها تعودتا
المكان.. شعرها يتأرجح بعنفوانه منسدلا
على كتفيها كالهالة التي تحيط بالقمر..
تفاصيلها تتبع من داخله وترسم عليها..
هو يرسمها في القمة أكثر مما يراها وما
هي عليه.. بدت كصوريات الأساطير..
تقترب وتقترب.. أغمض عيني ولكنني ظلت
فيهما.. أنفاسها تلفح وجهه.

حاذته تماما وعيناها تبحتان عن نقطة في
البعيد النائي.

أهلا.. قال.. وأحس بجسدها يتماوج
بانقفاضة نعر.. ضحكت كما يعرفها

ويحفظها بعنفوانها المتألق في قلبه.. ضحك
بخفوت.. كانت تبعد عن جسده مسافة جد
قليلة ولكنها لا تلامسه.. شعر بأنه أرسل
إشارته وعليها أن تجيبه اللحظة.. أو.. لا
شيء أبدا.

- أخفقتي سامحك الله.

قالت.. وانسحب الزمن بعيدا.. تجمدت
الأشياء.. صارا نقطة هندسية في الفراغ
تفصل عن الزمان والمكان.. مدت يدها
وأمسكت بكفيه تطلب الحماية.. كانت تقف
على الدرجة الأعلى من مكان وقوفه.. سامقة
كنخلة صحراوية في الفسق قبيل بزوغ
البدن.. انحدر رأسها تسبقه خصلاتها..
وثيدا هابطا من الأعالي كطائر جريء ولهان
هذه التعب.. ثم.. ارتاح على كتفه الأيمن..
ارتجفت شفاته ليقول أحبك لكنهما جمدتا..
مد يده اليسرى المرتجفة لتلامس نهدا
الأيمن وتعتصره برقة اختزننتها أصابعه
عبر عصور من الطم.. لم تبعد أو تحاول
الإفلات.. مد اليمنى وجذب برأسها
وخصلاتها إلى وجهه مشغلا بالشبق
الغامض.. وكان خائفا.. تلامست الشفاه..
كانت شفاتها نافثتين عذبتين كالباسمين..
لم تتجاوب.. فجأة أحس بهما تضغطان
على شفتيه للحظات خلاها الأزل.. في
الأسفل.. في مكان ما عند قسمة الدرج
هناك انفتح باب ثم أغلق.. أفلتت مذعورة
وانطلقت مسرعة نحو بيت أقرابها عند
الفسحة.. ولم تكن متعجلة.. ود لو يطلق
ضحكتة الشرسة.. تابع أحد السكان طريقه
باتجاه باب البناية واختفت أصوات خفقات
رجليه.. ظل واقفا في مكانه يرقبها وهي
تتلق إلى منزل أقرابها بعد أن منحته نظرة
أخرى..

في الأيام التي تلت كانت تتجاهله وبدت
في تعاملها كأنها لم يحدث شيء ولم يلتقيا
بعد ذلك منفردين.

مقاطعة

٩٩

• قصة: منذر شرار

هبط الرجل من السيارة
كانت السماء كتملا من الغيم الاسود الكثيف، الهواء البارد، هواء ثلجي يقصف
الايذان ويجمد الدم في العروق، الناس في الشوارع يتدفقون بأعداد غفيرة في هذا اليوم
المشهود، يتدفقون بالملابس الثقيلة الداكنة.
كل شيء من حول الرجل يوحي بنذر المطر، مطر عاصف، سيسقط بغزارة وستجري
السيول وستفيض الشوارع ولا شك.
نفخ الرجل في قبضة يده، بخار ساخن بعث الحرارة في باطن اليد، فرك اليدين جيدا،
سرت الحرارة، تمنمات لذيفة دافئة.
نظر امامه، جدد الهدف، البنك، كل الناس متوجهون إليه، زرافات ووحدا
مضى باتجاهه، كان متعجلا بعض الشيء حيث أنه لم يكثر مطلقا برجل حاول
الاقتراب منه (كان الرجل يحمل كتيبا صغيرا وبعض المسابح والخرن).

* * *

مائة وخمسون ديناراً

عدها من جديد، مائة وخمسون لاغير، استلمها للتو من موظف البنك، مائة وخمسون هي راتبه الشهري، راتبه الذي لا يوازي هذا الجهد الكبير الذي يبذله كل يوم من أيام الشهر الطويل، هذا الراتب المصيبة، يتحمل في سبيله كل المنغصات، الأوامر، العناء، كل ما يخطر في البال أو لا يخطر.

يمسك بالنقود، يشرع بالتوزيع: الأجرة الشهرية، الماء، الكهرباء، الأولاد، مصاريف المدارس، البقال، النثریات يكاد عقله أن ينفطر.

" لا يبقى شيئاً للمصروف ... فقط خمسة دنانير "

يتنهد، ألم وحسرة يطحنان النفس المتعبة.

" كل شهر هذي الحال ... ماذا أفعل؟ كيف أتدبر أمري؟ "

تغيم نفسه بموجات مرارة دامية، يطلق زفرة حارة، عيناه تتحركان، ينظر إلى الكاونتر أمامه، الصندوق، رجال بربطات عنق وملابس ثمينة ورزم نقود ضخمة، ربما آلاف، لا، عشرات آلاف، يتحلب، ريقه، يسيل اللعاب.

" اللعنة على الوظيفة والراتب الضئيل "، ثم لا يلبث أن يسخط من جديد: " لو أنني رجل أعمال مثل هؤلاء! "

تدور عيناه بين الرجال الذين يضعون رزم النقود الضخمة في الحقائب الجلدية، لحظة ويمضون في طريقهم، لا يعباؤون به وبمن هم على شاكلته. هو يتنهد من جديد.

تضرب رأسه كلمات ظن أنها قد اندثرت لطول رقادها بين تلايف الراس، كلمات الام رحمها الله، قالتها منذ سنين طويلة:

" لا تنتظر لغيرك، ارض بنصيبك تعيش بسلام "

الحسرة تتمدد داخل النفس، تفرخ ألماً وأحزاناً جديدة، غير أنه - لوهلة - يدفن أحزانه وآلامه داخل صدره ويغادر صالة البنك الواسعة.

* * *

... أنت محسود وواقع في هموم كثيرة لها أول وليس لها من آخر، والله بحبك وقد أرسلني إليك كي أخلصك من أحزانك وهمومك.

كان الرجل قد خرج الآن، دفع برجله اليميني خارج باب البنك فتلقفه هذا الملتحي والذي يضع فوق رأسه عمامة غربية، لونها كحلي ومطرزة بخيوط وبقع صفراء وحمراء، وهو - أي الملتحي - يلف عنقه بعقد من الخرز الكبير الملون وبعض عظام الحيوانات والمخلوقات البحرية الدقيقة، في يده كتيب صغير فوق غلافه اسم «الدعاء المستجاب»، في يده أيضاً المسابح والخرز والحجب الصغيرة الحجم.

وقبل أن يتفوه الرجل بحرف واحد أكمل الملتحي قائلاً:

... أنت محظوظ إذ عثرت عليك اليوم لأفك هذا العمل المعمول من حاسديك وأخلصك من عذابك اليومي الذي يقض مضجعتك فاشكرني وأشكر الله العزيز القدير.

يضحك الرجل، يقهقه ضاحكاً بصوت مرتفع، ضحكة غريبة مزجت فيها السخرية

باللامبالاة، الإحساس بالقرف وعدم التصديق والمرارة.

— أنا محسود؟ على ماذا يحسدوني؟

— يحسدك الناس على أشياء كثيرة، لا تزال بعقلك رغم كل الذي يجري في هذا العالم المنغبر، تفكر وتعيش بأمان وسلام، تتدبر أمورك وتحافظ على بيتك، أم أنك نسيت ابنك البكر الذي يتعبك بأرائه ومواقفه غير المسؤولة؟

ينظر الرجل الملتحى المبتمس، نظرة فيها الضيق شيء ما يجثم فوق صدره، هو يعتقد أن المائل أمامه يعبت بعقله، يسخر منه وإلا لما قال ما قال، ولكن في كلامه — رغم هذا الخطأ الكبير الذي وقع فيه — شيء من الواقع. ابنه البكر — حمد — يتعب رأسه بالفعل، لا يريد أن يدرس يقول إن للدراسة هذه الأيام غير مجدية، اختصار الطريق أفضل، يعتقد أنه لو يتعلم حرفاً ما — ميكانيكي على سبيل المثال — فإنه قد يحقق مستقبله بطريقة أفضل، والداهية أن أمه تشجعه، تقول له: اترك ابنك فهو يعرف طريقه جيداً.

كل الناس هذه الأيام قد تغيروا، انقلبت المفاهيم، الحياة الإستهلاكية، النظام العالمي الجديد، شقبة الأمور الاقتصادية، الفوضى العارمة، وسائل الإعلام، كل شيء أودى بحياة الناس، داروا حول أنفسهم بأكثر من ٣٦٠ درجة.

— اسمعني جيداً وأفهم أيها الإنسان الطيب، أنا أقدم لك عملاً يفك العمل المعمول لك، حرزاً يقيك من كل الشرور والحسد الذي يثقل كاهلك.

ينظر للرجل الملتحى، هذا المشعوذ يحسن سبك الكلام، رصفه بطريقة غريبة تجعله يبقى مستمراً في مكانه، تماماً مثل تمثال شمعي بارد.

— لا تنتظر إلي هكذا، أنا قادر على إراحتك، فقط ادفع لي ثمن خمس دجاجات.

— ماذا؟

— مبلغ بسيط يا أخي الطيب، ثمن خمس دجاجات يطرد عنك كل الأرواح الشريرة والجن والسحر وكل أنواع الحسد والبغض.

انفعل الرجل، صاح وهو يلوح بورقة نقدية في يده:

— ولكن لم يبق من راتبي الهزيل سوى خمسة دنانير للمصروف!

راحت عيون الملتحى تبتق ووجنتاه تنفرجاناً بابتسامة صفراوية مأكرة، قال:

— نعمة خمسة دنانير هو المبلغ المطلوب يا أخي.

ومد يده بسرعة، انتزعها من الرجل الغارق في عصبية وذهوله، خطفها وجرى بلمح البصر.....

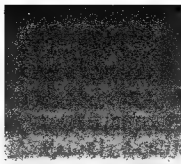
وإذا يستيقظ الرجل ويخرج من الحال المستعصية التي كان يرزح تحت وطأتها، وإذا يتلفت حواله يكون الملتحى قد تبخر.

يحدق أكثر، يلتف من جديد، يميناً، يساراً، إلى الأمام، الخلف، كل الناس، يجرون فيما حبّات المطر الغزير تنهمر وتضرب الوجوه بقسوة، مطر رصاصي شرس.

يستبد الغضب بالرجل، يدمدم، يسب ويشتم بعصبية ثم لا يلبث أن يشرع بالجري مثل بقية خلق الله.

عمّان

تموز (يوليو) ١٩٩٦م



الرواية للأكاديمية الفرنسية عن
روايته: «الجمعة أو أسرار الباسيفيك»
وعلى جائزة غونغور Gongourt
بالإجماع عن روايته: "Le ROI DES
Aulnes". صار عضواً في أكاديمية Gon-
gourt منذ ١٩٧٢. ترجمها عن الفرنسية
حسام الدين جلال.

«أمدين»

أو

الحديقتان

قصة قصيرة للكاتب الفرنسي

المعاصر ميشيل تورنيا

ولد ميشيل تورنيا في باريس عام

١٩٢٤، حصل على الجائزة الكبرى في

الرواية للأكاديمية الفرنسية عن

روايته: «الجمعة أو أسرار الباسيفيك»

وعلى جائزة غونغور Gongourt

بالإجماع عن روايته: "Le ROI DES

Aulnes". صار عضواً في أكاديمية Gon-

gourt منذ ١٩٧٢. ترجمها عن الفرنسية

حسام الدين جلال.

لم أحتفظ سوى بكميشا ومن الطبيعي أن أحبه لدرجة كبيرة أكثر من القطط الأخرى التي أخذتها صديقاتي.

— الأحد: لون كميشا أشقر كلون الثعلب، يوجد بقعة بيضاء على عينه اليسرى، كما لو أنه تلقى.. ماذا بالضبط؟ عكس الضربة. قبلة كبيرة! صبغت خده بالاحمرار من شدتها.

— الأربعاء: أنا أحب كثيرا بيت أمي وحديقة أبي. في البيت درجة الحرارة ثابتة لا تتغير لاصيفا ولا شتاء. وفي كل الفصول يبقى عشب حديقة أبي أخضر وهو مقصوص بشكل جيد. وكان أمي في بيتها وأبي في حديقته يفرضان مسابقة حقيقية في النظافة والترتيب. في البيت علينا أن نمشي بخفين من اللباد لكي لا تتسخ أرضيته الخشبية. في الحديقة، قام أبي بوضع منفضات سجاثر للمدخنين من المتزعمين. أعتقد بأن أبي وأمي كانا على حق فيما كانا يفعلان. فهذا يشعر بالاطمئنان في البيت لكن في نفس الوقت هذا يولد الضجر في بعض الأحيان أيضا.

— الأحد: أنا أستمتع كثيرا بمشاهدة قطي الصغير يكبر ويتعلم كل شيء وهو يلعب مع أمه. هذا الصباح ذهبت لأرى سلة الصغار في الحظيرة. إنها فارغة! لا أحد فيها! عندما كانت كلود تذهب في نزهة، تترك عادة كميشا وإخوتها وحدهم. اليوم اصطحبتهم معها. وأعتقد بأنها اضطرت لحملها، لأنني متأكدة بأن الصغير لم يستطع المشي وراءها. فهو بالكاد بدأ يمشي. أين ذهبت؟

— الأربعاء: أخذت كلود منذ يوم الأحد وفجأة أراها اليوم عائدة. كنت أتناول بعض الفريز في الحديقة عندما أحسست فجأة بفرو يدغدغ ساقي. لست بحاجة لأن أنظر، فانا أعرف بأنها كلود. ركضت

— الأحد: عيناى زرقاوان، شفتاى قرمزيان، وجنتاى مليتان ورديتان، وشعري أشقر متموج. أنا اسمي «أمدين». عندما أنظر في المرآة أبدو كفتاة في العاشرة من عمرها. في الواقع ليس في الأمر غرابة ولا دهشة فانا بالفعل فتاة صغيرة وأبلغ من العمر عشر سنوات. لي أب وأم ولعبة تدعى «أمدين» وقط أيضا أعتقد بأنها قطة، اسمها «كلود» لسنا متاكدين تماما من جنسها. لاحظت خلال فترة خمسة عشر يوما بأن بطنها كان ينتفخ شيئا فشيئا، وذات صباح وجدت في سلتها أربع قطط صغيرة تشبه الفران وهي تضرب بأطرافها الصغيرة حولها وترضع من بطن أمها. بالنسبة للبطن، أصبح مسطحا بشكل واضح وكبير لدرجة تدعو للاعتقاد بأن القطط الأربع كانت محشوة فيه وقد خرجت لتوها منه! الآن أنا متأكدة وبشكل قطعي بأن كلود قطة وليس قطا. أطلقت على القطط الأربع الصغيرة أسماء: برنار، وفيليب، وأرنست، وكيشا. هكذا أستطيع أن أميز بينها، فالثلاثة الأولى ذكورا. أما بالنسبة لكميشا فهناك شك بخصوص جنسها، هذا واضح. أخبرتني أمي ذات مرة بأنني لا أستطيع الاحتفاظ بالقطط الخمس في البيت، تساءلت كثيرا بيني وبين نفسي لما طلبت مني أمي هذا، فسألت صديقاتي في المدرسة إن كن يردن قطا صغيرا.

— الأربعاء: جاءت أني وسيلفي وليدي لعندنا. أخذت كلود تتمسح بأرجلهن وهي تموء. حملت صديقاتي القطط الصغيرة بين يديها، فتحت القطط عينيها، وأخذت تمشي وهي ترتجف. لأن صديقاتي لم يكن يرغبن بقطعة، فقد تركن «كميشا». أني أخذت برنار، وسيلفي أخذت فيليب، وليدي أخذت أرنست. وأنا

بسرعة إلى الحظيرة لأرى إن كان الصغير قد عاد هو أيضا. لكن السلة مازالت فارغة، لا أحد فيها! اقتربت كلود، نظرت إلى السلة ورفعت رأسها نحوي وهي تسدل عينيها الذهبيتين. سألتها: «ماذا فعلت بكيميشا فأدارت وجهها عني دون أن تعطيني جوابا».

—الأحد: لم تعد كلود تتصرف كما في الماضي، سابقا كانت تغمي كل وقتها معنا. أما الآن فهي في أغلب الأوقات بعيدة عنا في مكان ما لكن أين؟ هذا ما أردت كثيرا معرفته. حاولت اقتفاء أثرها. كان الأمر غير ممكن. عندما أتابعها بنظراتي لا تقوم بأي حركة. كانت تبدو دائما وكأنها تقول لي: «لماذا تنظرين إلي هكذا؟ فانا كما ترين باقية في البيت». لكن يكفي أن أشرد عنها ولو للحظة، وفجأة تختفي! تخفتني عن أنظاري، فأقوم بالبحث عنها، لكن دون أن أجدها. وفي اليوم التالي أجدها قرب المدفأة، عندما تراني، تنظر نحوي نظرات بريئة، وكان ما يجري أمامي ما هو إلا حلم.

—الأربعاء: رأيت أمرا غريبا. حينها لم أكن جائعة أبدا، انتهزت انشغال أبي وأمي بالطعام، فأعطيت خلسة نصيبي من اللحم لكلود. في العادة عندما نرمي قطعة من اللحم أو قطعة حوى إلى كلب يلتقطها وهي في الهواء ومن ثم يتناولها بكل ثقة. أما القطط فيتصرفن بشكل مختلف. فالقطط حذرة محترسة في أمرها. تترك قطعة اللحم تسقط أرضا. ومن ثم تتفحصها. بالفعل نظرت كلود إلى القطعة نظرة تفحص. لكن بدل أن تلتهمها، مسكتها بقمها، وأخذته إلى الحديقة، تجنبنا منها من أن يوبخني أبي وأمي إن رأوها! ثم توارت عن الأنظار بين مجموعة من الأغصان والأعشاب. دون

شك قامت بهذا لئلا يراها أحد. لكني كنت أتابعها بدقة. فجأة قفزت نحو الجدار وركضت تتسلق عليه زاحفة ببطئها. كم كان منظرها جميلا وهي تبدو قائمة. صارت القطعة في أعلى الجدار في ثلاث قفزات وهي ممسكة بقمها قطعة اللحم. ألفت بنظرها نحوي وكأنها تريد أن تطمئن بأن أحدا لا يتبعها، ثم اختفت في الطرف الآخر من الجدار. منذ زمن وهذه الفكرة تستحوذ علي، فانا أظن بأن كلود قد نفرت منا لأننا أخذنا منها ثلاث قطط من أصل أربعة، لذلك أرادت وضع كيميشا بمنأى عنا في مكان أمين. فقامت وخبأتها في الطرف الآخر من الجدار. ومن الواضح الآن أنها تتواجد معه عندما لا تكون معنا في البيت.

—الأحد: كنت على حق، فهذا قد عاد كيميشا الذي اختفى منذ ثلاثة أشهر. لكن كم تغيرا هذا الصباح استيقظت باكرا على غير عادتي. رأيت من النافذة كلود تمشي ببطء في أحد ممرات الحديقة ممسكة بفار في قمها. ومن الغريب أنها كانت تصدر مواء ناعما كما تفعل الدجاجات الكبيرات عندما تنتزه محاطة بفراخها الصغار. هنا لم يتأخر الصوص عن المظهر، لكن هذا كان فرخا كبيرا بأربعة أطراف يغطيه وبر أشقر. استطعت التعرف عليه فوراً بفضل البقعة البيضاء على عينه المحاطة بالأحمرار. أه كم أصبح قويا! أخذ يرقص حول كلود محاولا توجيه ضربات للفار، أما هي فكانت ترفع رأسها عاليا جدا لكي لا يستطيع كيميشا الإمساك بالفار. أخيرا تركته يسقط أرضا، غير أن كيميشا عوضا من أن يلتهمه فوراً أخذه بسرعة واختفى بين الأغصان والأعشاب. لقد انتابني خوف شديد خشية أن يكون كيميشا قد أصبح متوحشا. اعتقد بأنه أضحى كذلك،

نحوهما. أو مات كلود برأسها لي. وأتت
تتمسح بي مصدرة مواءها المعتاد. أما
كميشا فقد اختفى بقفزة واحدة بين نبات
الكشمش. إن الأمر يثير الفضول بشدة!
فهو يرى بأن أمه ليست خائفة مني أبدا.
إذا لماذا يذهب بعيدا عني. وأمّه. لماذا لا
تفعل شيئا لترده عما يقوم به؟ بإمكانها
أن تشرح له بأنني صديقة. لا. وكأنني بها
قد نسيت كميشا تماما فور حضوري
هنا. إنه بالفعل يعيش حياتين مختلفتين
تمام الاختلاف، حياته في الطرف الآخر
من الجدار وحياته في حديقة أبي وأمي.

- الأربعة: أردت أن أجعل من كميشا
حيوانا اليفا. فوضعت صحننا من الحليب
في منتصف الممر وبخلت البيت أراقب من
النافذة ما سيجري. وصلت كلود أولا
توقفت أمام الصحن، وضعت أطرافها
الامامية واحدة فوق الأخرى بكل عناية،
وأخذت تلعب الحليب. بعد دقيقة، رأيت
كميشا ذا العين المحاطة بالاحمرار من
شدة القيل، يظهر من بين مجموعة من
الأعشاب. أخذ يراقب أمه وكأنه يتساءل
ماذا تفعل؟ بعد ذلك تقدم زاحفا على بطنه
نحو كلود، ببطء شديد. أسرع يا كميشا
الصغير وإلا عندما ستصل سيكون
الصحن قد فرغ! أخيرا وصل إليه. لا.
ليس بعدا! ها هو يدور حول الصحن
زاحفا على بطنه. كم هو خائف! مترددا
كقط متوحش حقيقي. لقد قام بهذا ليبقى
بقدر ما أمكن على أبعد مسافة متاحة من
الصحن. خفض أنفه وفجأة عطس. فقد
لامس بأنفه الحليب. لم يتوقع هذا. هو
الذي لم يأكل من صحن أبدا، ذلك القط
المتوحش. بقلعه هذا نثر نقاطا من الحليب
حول. تراجع إلى الخلف وأخذ يلعب
شفتيه بقرف. كلود هي الأخرى أصابته
نقاط الحليب، لكن هذا لم يحرك فيها

فقد كبير كثيرا، وهو يعيش في الطرف
الأخر من الجدار دون أن يرى أحدا أو
يعاشر أحدا سوى أمه.

- الأربعة: أصبحت الآن أستيقظ باكرا
كل صباح، قبل الآخرين. لا أجد في الأمر
مشقة، على العكس أجد متعة وجميلا!
هذا يتيح لي أن أفعل ما يطو لي في البيت
خلال ساعة من الزمن على الأقل. بما أن
أبي وأمي يكونان نائمين كان ينتابني
شعور بأنني وحيدة في هذا العالم. كان
شعورا مخيفا بعض الشيء، لكنني كنت
أشعر في نفس الوقت بفرحة عارمة. إن
هذا لغريبا! عندما أسمع حركة في غرفة
أبي، وأمي يلغني الحزن، وكان الحفلة قد
انتهت. وهناك أمر آخر، كنت أرى في
الحديقة مجموعة من الأشياء غريبة، لم
أكن أعرفها. لحديقة أبي في غاية الاعتناء
والتنسيق لدرجة تحمل على الاعتقاد بأن
أحدا لم يدخلها أو مر فيها. رغم ذلك ترى
بعض الأشياء الغريبة أثناء نوم أبي.
ألاحظ قبل أن تشرق الشمس، بالتحديد،
بليلة وجلية في الحديقة. في هذا الوقت،
ترقد حيوانات الليل إلى النوم، وحيوانات
النهار تستيقظ. لكن هناك فترة تلتقي فيها
حيوانات الليل مع حيوانات النهار.
وبعض الأحيان تتصادم ببعضها لأن
الوقت يكون بين الليل والنهار. فالبومة
تسرع بالاختباء قبل أن تصيبها أشعة
الشمس، وفي طريقها تتمسح بالشحور
وهو خارج من بين أغصان نبات الليلك.
أما القنفذ فيتدحرج ككرة وسط نبات
الخنزج، في اللحظة التي تمد فيها السلحفاة
رأسها من خلال ثقب غطاءها القديم
لتنستطلع حالة الطقس.

- الأحد: لا مجال للشك الآن، لقد أصبح
كميشا متوحشا تماما. عندما رأيتهما، هو
وكلود على المروج خرجت واتجهت

جدا. عشر دقائق كانت كافية لأن أعود من حيث انطلقت ومن دون استعجال. يبدو المكان بسيطا وعاديا، هناك حديقة تشبه حديقة أبي من حيث المساحة. لكن ما هو غير عادي فيها هو أنها دون باب أو سياج، لا شيء أبدا. هناك جدار لا توجد فيه أي فتحة. أو ربما كانت فيه فتحات لكنها سدت. الطريقة الوحيدة للوصول إلى المكان هي أن أفعل مثل كميша. القفز فوق الجدار. لكن أنا لست بقط، إذا ما العمل؟

— الأحـد: فكرت في بادئ الأمر أن أستخدم سلال الجنائفي الموجودة في حديقة أبي، لكن لا أعرف إن كنت سأقدر على حملها إلى الجدار. ومن ثم ربما رآه الجميع. وسيعرفان مكاني على الفور. أعتقد بأنه لو ساورت الشوك أبي وأمي حول مخططاتي تلك، فسيفعلان ما بوسعهما لمنعي من تحقيقها، والواقع أنني لا أعرف السبب. ما سأكتبه سيكون شنيعا ومخزيا للغاية لكن ماذا أفعل؟ أن أذهب إلى حديقة كميша، أعتقد بأن هذا حتمي وممتع، لكن علي ألا أخبر أحدا بالأمـر، خصوصا أبي وأمي. أنا سعيدة للغاية وجد مسرورة في الوقت نفسه.

— الأربعاء: يوجد في آخر الحديقة شجرة إجاـص كبيرة ذات أغصان ملتوية امتد أحدها نحو الجدار. لو استطعت المشي لآخر الغصن، لكان بإمكانني دون شك أن أضـع قدمي أعلى الجدار.

— الأحـد: لقد تم الأمر! ففكرت شجرة الإجاـص قد نجحت، لكن كم كنت خائفة! ففي لحظة ما أصبحت ساقبي متباعدتان لدرجة كبيرة، قدم علي غصن شجرة الإجاـص، والقدم الأخرى أعلى الجدار. لم أجرؤ على ترك الغصن الصغير الذي كنت ممسكة به بيدي. حتى كدت أطلب

ساکنا. فاستمرت بلعق الحليب، بحركة سريعة ومنظمة مثل الآلة. فرغ كميشا من لعق الحليب من جسمه. في الواقع، نقاط الحليب هذه التي لعقها تثير في نفسه شيئا ما. تثير بنفسه ذكريات قديمة جدا. استلقى على بطنه من جديد وعاد يزحف. لكن هذه المرة أخذ يزحف باتجاه أمه. دس رأسه تحت بطنها وأخذ يرضع. وها هي الأم تلـق والقط الصغير يرضع، لا يد أنه نفس الحليب، فالحليب الموجود في الصحن يدخل عن طريق فـم القطـة من ثم يخرج عن طريق أنفـهـا، ليـدخـل إلى فـم القط الصغير. الفرق بين الحليب الذي تتناوله الأم والحليب الذي يتناوله القط الصغير هو أن الأخير قد أصبح دافئا فالصغير لا يحب الحليب البارد، وكأنه يستخدم أمه لتدفئته له. ها هو الصحن قد فرغ تماما. لعقته كلود لدرجة أنه أصبح يلـمـع تحت أشعة الشمس. اكتشفت كلود أخيرا بأن كميشا مازال يرضع منها. «عجبا ماذا يفعل هذا هنا؟» مدت كلود قائمها كالنايض. أه انتبه، لا تفعل هذا بعنف. لقد خدشته بكل أظافرـها. لكن الضربة وقعت على رأس كميشا الذي أخذ يتدحرج كالكرة. هذا يذكره بأنه قط كبير. فهل يرضع أحد في مثل سنه؟

— الأحـد: قررت أن أقوم بجولة استكشافية في الجانب الآخر من الجدار محاولة مني لإداهم كميشا. يدفعني لذلك فيما يدفعني قليل من الفضول. أظن بأنه يوجد وراء ذلك الجدار شيء ما، ربما حديقة أخرى. بيت آخر، حديقة وبيت كميشا. أعتقد بأنني لو تعرف على جنته الصغيرة تلك لكان بإمكانني أن أكسب وده.

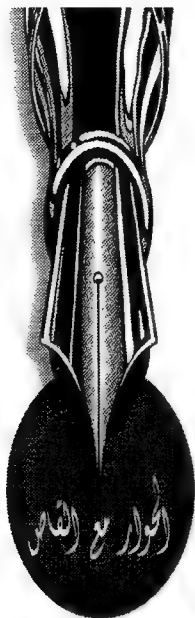
— الأربعاء: عصر هذا اليوم، قمت بجولة في البناء المجاور لنا. المكان واسع

والمساعده. أخيرا قفزت. وأكثر بقليل، وكنت سأقع في الطرف الآخر من الجدار، لكن لحسن حظي استعدت توازني، وفورا رأيت حديقة كميشا التي أشرف عليها من الجدار. في البدء لم أر سوى ركام من الأعشاب الخضراء، حرجة حقيقية، خليط من الأشواك والأشجار المغطاة، وبعض من نبات العليق، ومن نبات السرخس، ومجموعة من النباتات التي لا أعرفها. حديقة كميشا على النقيض تماما من حديقة أبي شديدة النظافة والتنسيق. اعتقدت في بادئ الأمر باني لن أجري أبدا على النزول في هذه الغابة العذراء (البرية) التي تعج بالتأكد بالاضفادع والأفاعي. ثم مشيت فوق الجدار. لم يكن هذا سهلا، لأنه غالبا ما تتكا شجرة ما عليه بأغصانها وأوراقها، لدرجة لم أكن أعرف أين أضع قدمي، والذي زاد الطين بلة أن هناك بعض الأحجار المنزوعة والتي تكاد تسقط، وهناك حجارة أخرى أصبحت لزجة بسبب الطحالب التي نمت فوقها. لكنني فجأة لاحظت شيئا غريبا، سلما مسنودا على الجدار، وكأنه موضوع لي منذ زمن. أنه سلم من الخشب درجاته قريبة جدا وله دربزون، يشبه السلالم التي نستخدمها للصعود إلى السقيفة. كان خشبه أخضر وقد أصابه النخر وتآكل، أما الدربزون فهو لزج بسبب وجود نبات البزاق عليه. لكن رغم كل هذا لم أجد مشقة بالنزول عليه، والواقع لا أعرف ما كنت سأفعله دونه. حسنا. ها أنا الآن في حديقة كميشا، هناك أعشاب طويلة تصل إلى أنفي وتدغدغه. علي أن أمشي عبر ممر قديم في هذه الغابة، أخذ أثره يخفتي مع الزمن. وهناك أزهار كبيرة وغريبة تداعب وجهي، تصدر منها رائحة كرائحة البهار

والطحين، رائحة جد لطيفة، لكنها تسبب لي صعوبة في التنفس. في الواقع لم يكن بإمكانني التمييز إن كانت رائحة طيبة أو كريهة. يمكنني القول إنها كانت الاثني معا. أصابني الخوف بعض الشيء، لكن فضولي يدفعني إلى الأمام. كل ما في المكان يوحي بأنه مهجور منذ زمن بعيد جدا، جدا. المكان موحش حزين وجميل في نفس الوقت مثل غروب الشمس.. أرى أمامي ممرا مليشا بالخضرة، ومن ثم أصل إلى فسحة دائرية الشكل في وسطها بلاطة. أرى أحدا جالسا عليها، أتعرفون من؟ كميشا بعينه، يتابعني بنظراته وأنا قادمة نحوه. يا للغرابة! فانا أجده أكبر وأقوى عما هو عليه في حديقة أبي. لكنه هو بعينه، لا شك بذلك فهو الوحيد بين القطط الذي له عين محاطة بالأحمرار، على كل حال يبدو هادئا جدا، مهيبا بعض الشيء. لم يلذ بالفرار كالمجنون، ولم يأت إلي لكي أداعبه، لا، نهض وأخذ يمشي بكل هدوء وثقة ناصبا ذنبه كشعلة عسلية، متجها إلى الطرف الآخر من الفسحة. قبل أن يدخل تحت الأشجار، توقف والتفت نحوي كما لو أنه يرى إن كنت أتبعه أم لا، نعم يا كميشا، أنا قادمة، أنا قادمة! أغلق عينيه طويلا مبديا علائم الرضى. ومن ثم انطلق من جديد بنفس الهدوء والثقة. بالفعل لم أعد أعرفه، لقد تغير عما كان عليه في الحديقة! فهو يبدو كامير حقيقي في مملكته. ها نحن الآن نقوم بدورات وبالتصافات سالكين دربا يخفتي تماما أحيانا بين الأعشاب. بعد لحظات أدركت بأننا وصلنا إلى هدفنا. ها هو كميشا يتوقف، ويلتفت برأسه نحوي وهو يسدل عينيه الذهبيتين ببطء شديد. أصبحنا الآن في الطرف الآخر من الغابة الصغيرة، أمام سرداق بأعمدة منتصبا وسط فسحة من

المرج دائرية الشكل واسعة. هناك مصر ومقاعد من المرمر مكسورة كان قد نبت عليها طبقة من الأعشاب الخضراء اللزجة. تحت قبة السرداق، رأيت تمثالا موضوعا فوق قاعدة من الحجر، إنه تمثال لشاب صغير، عادي تماما، وله أجنحة على ظهره. وهو ينحني برأسه الأشعث بابتسامة حزينة تحدث «غمازات» في وجنتيه، ويرفع أحد أصابعه نحو شفتيه. وكان قد ترك يسقط منه قوسا صغيرا، وجعبة وسهاما تدلى على طول القاعدة. جلس كميشا تحت القبة. رفع نظره نحوي، وهو صامت مثل الشاب التمثال. ابتسم مثله ابتسامة غامضة. وكأنني بهم يشتركان بنفس السر كلاهما، سر حزين بعض الشيء وناعم جدا، يريدان إطلاعي عليه. هذا غريب. فكل شيء كثيب هنا. هذا السرداق الخراب، وهذه المقاعد المكسورة، وهذا العشب البري «المجنون» المليء بالزهور البرية. رغم هذا أشعر بغبطة كبيرة. لدي إحساس بالبكاء وإحساس بالسعادة في الوقت نفسه. كم أنا بعيدة عن حديقة أبي الشديدة التنسيق، وبيت أمي الشديد التلميع! الآن أستطيع العودة إليهما أبدا؟ فجأة، أدركت ظهري للشاب التمثال الغامض وإلى كميشا والسرداق وأخذت أعدو نحو الجدار. ركضت كمنجونة، ترتطم بوجهي الأغصان

والأزهار. عندما وصلت إلى الجدار، آه لم يكن السلم للتأكل حيث كان، أخيرا وجدته! أخذت أمشي بأقصى سرعة ممكنة فوق الجدار. وفوق شجرة الإجاص. ثم قفزت. ها أنا في حديقة طفولتي. كم كانت الأشياء مرتبة! صعدت إلى غرفتي الصغيرة. بكيت طويلا. بكيت بحرقة، دون سبب، هكذا. بعد ذلك غفوت قليلا. عندما استيقظت، نظرت إلى نفسي في المرآة. ثيابي ليست متسخة. لم يصبني شيء. آه، بلى! قليل من الدم. هناك كمية من الدم على ساقي. هذا غريب ومثير للفضول، فليس في أي كشط أو جرح. إذا من أين هذا الدم؟ لا يهمني. اقتربت من المرآة ونظرت إلى وجهي عن قرب. عينا زرقاوان، شفتاي قرمزيتان، وجنتاي ورديتان وشعري أشقر منسدل. على الرغم من هذا، لم أعد أبدو كفتاة صغيرة ذات عشرة ربيعا. ماذا أبدو؟ رفعت إصبعي نحو شفتي القرمزيتين، وأنحيت برأسي الأشعث، وابتسمت ابتسامة غامضة. يا للفرابة وجدت نفسي أشبه ذاك الصبي التمثال.. عندما لاحظت دموعا في أطراف أهدابي. - الأربعة: أصبح كميشا أليفا جدا منذ زيارتي لحديقته. يمضي ساعات طويلة مضطجعا على بطنه تحت الشمس. بالنسبة للطن، لاحظته منتفخا بشكل كبير. ويزداد انتفاخا يوما بعد يوم. لا بد أنها قطعة. كميشة.



□ أحمد فرحان الناصر

□ جمال الشيخ عيسى

القاموس

أحمد
فرحان
الناصر

أجرى الحوار: جمال الشيخ عيسى

على الأديب أن يصور ظروف بلاده، وطبيعة بيئته.

الأديب يحمل رسالة مقدسة نذر نفسه في سبيلها

أحمد فرحان الناصر، شخصية أدبية لم تنل أعماله حقلها من اهتمام النقاد وتقديرهم، وإن تناول بعضهم القليل منها في كتابات مختزلة، إن في الصحف أو في دراسات البيبلوغرافية العامة، وهو رغم مكانته الاجتماعية والأدبية وعشقه للوضوح ظلّ عازفا بالشهرة بعيدا عن الأضواء، ومن خلال قراءتي لمجموعتيه (الزنازة رقم ١١، وملحمة الرجال) وهما ما أتيت لي من أعماله المطبوعة، كان فيهما يتناول بمعالجته القصصية جملة مواضيع تداخل فيها الخاص بالعام، مشبرا لما لمسه من قيم وممارسات تتعارض مع القيم المثلّي كما استطاع بشفاافية أن يبرز النقاء الذي يؤمن به، التقيته مؤخرا في مكتبة الخاص وكان لي معه الحديث التالي:

وتطورها، وأنا لست ضد العصرية والتحديث في ما يبدعه أدباؤنا ولكن ضمن المعقول، وإن كنت لا أميل للأسلوب المتبع في تحديث معظم أعمالهم التي أراها من وجهة نظري تتنافى وطبيعة أدبنا، كما تتعارض ومفهوم التطور الفني الواقعي، كما أنني ضد إخضاع القصة لمذاهب فنية ابتدعها عجلة الغرب، هي عصية الفهم حتى على أصحابها، وبهذه المناسبات، تحضرني نكزى أمسية قصصية أحيتها جمعية القصة والرواية باتحاد الكتاب العرب باجتماع دوري لها، قرأ فيها زميل لنا قصته التي لم يفهم جمهوره (أعضاء جمعية القصة والرواية) لم يفهموا منها شيئا سوى مفرداتها، وكانت الكارثة رأي الزميل مقرر الجمعية الأديب الكبير صاحب الباع الطويل في كتابة القصة والرواية، حيث قال «أيها الزملاء، لقد قرأت هذه القصة في البيت مرتين وهما أنا اسمعها للمرة الثالثة، إلا أنني لم أفهم منها شيئا» فما رأيك إذا كُتِبَ القصة يستعصي عليهم فهم قصة ما (أطلق عليها كاتبها في مرض دفاعه عنها، بأن قصته تلك سريرية) فما بالك بالقارئ العادي، أترى ذلك من الصداقة في شيء، أم هي عملية تخريب للأدب بشكل عام ولل قصة بشكل خاص.

● نلاحظ أن المواضيع الوطنية هي الغالبة في مجموعاتك القصصية إذا ما قورنت بالمواضيع الاجتماعية وغيرها، هل تعتبر أن ذلك هو واجب الأديب أم هناك دافع آخر يحضك على الكتابة في هذا المجال....؟

- اسمع لي أولا بتعريف موجز (للأدب وعمن يكون الأديب) فالأدب هو كما عرفه البعض بروح العصر ونتاج المجتمع، واعتبره آخرون ملحقا للتاريخ، على أساس أن التاريخ يقدم الصورة الظاهرة لوجود الإنسان ولما ترك من حضارة ملموسة، بينما الأدب ينشره وشعره يمكنه إبراز

● حبذا لو يتفضل الأستاذ أحمد فرحان الناصر ويحدثنا عن تجربته القصصية ومراحل تطورها منذ البدايات حتى آخر عمل مطبوع له وهو ملحمة الرجال.

- كتبت القصة القصيرة في الخمسينات، كتبتها متأثرا بأعمال المنفلوطي وتيمور والرافعي من الأدباء العرب، ومن الأجانب شدتني كتابات بوشكين وغوركي وهوجو وغيرهم فاعمالهم تلك حركت مشاعري وهزّت أوتار وجداني، وكما تعلم بأن الحياة لا تظل تسير على وتيرة واحدة من الرثابة، أي أنها لا تمتلك صفة الثبات في أية قضية من القضايا، فكرية كانت أم سياسية أم اجتماعية، والأدب بطبيعة الحال مرتبط ارتباطا عضويا بهذه المتغيرات، أي أنه يخضع لتطور الحياة وتبدل الظروف، ولهذا خضعت أعمالي لمثل هذا التطور بحيث انتقلت من مرحلتها الرومنسية القديمة إلى مرحلة جديدة، وتحولت فيها من عالم الحب والخيال إلى أرضية الواقع، إلى هموم البشر وآلام الأمة، وبالتالي تطور موضوع قصصي وأسلوبها، ولتعلم أن نمو تجربتي القصصية وتطورها لا علاقة له بالنقد الأدبي، وإن كنت قد استفدت كثيرا من ملاحظات زملاء أعزاء أكن لهم عظيم محبتي وتقديري.

● من خلال قراءتي لمجموعتك القصصية الأخيرة ملحمة الرجال، لمست تعلقك بالواقعية وبنفس الوقت محاولتك المتردة فيها بالتغلب من أسرار النمط السردى باتجاه تحديث أسلوبك القصصي، ولهذا، برز سؤال فرض نفسه قائلا: ما هو رأي الأستاذ أحمد فرحان ناصر بعصرية الأدب بشكل عام والقصة بشكل خاص وتحديثه...؟

- سبق أن ذكرت أننا أن تجربتي القصصية خضعت لمراحل عدة في نموها

وهتاف، وزغردة رشاش أشجى من
ألف ألف أغنية) ويقول في موضع آخر
بنفس القصة (ليست شعراء اللغز
وكتّاب الطلسم معنا لكفروا بكل ما
رسموا من رموز أو جمعوا من حروف)
فهل برايك غدت الكلمة جوفاء لا مفعول
لها إلى هذا الحد، وإن كانت كذلك، فلماذا
جعلت من نفسك أحد رجالاتها...؟

— اسمح لي أنت بسؤال، ترى، منذ نكبة
الـ ٩٤٨ وما تلاها في الـ ٩٦٧، أتستطيع
أن تحصي يراميل الحبر التي أهرقناها
والأوراق التي سطرناها احتجاجاً وتنديداً
واستنكاراً، تراها ماذا أجدت، ماذا حققت
وماذا قطعت، أظنك لن تجيب إلا بلاشيء
البته، بينما زجرة دبابات الـ ٩٧٣
ولعلة رصاصها وزغردة رشاشاتها،
دفعت العدو الصهيوني لينكفى مذعوراً
في جحرة ويروح يعيد حساباته من جديد،
وأبو القاسم، ذلك المقاتل البطل، في حديثه
لرفاقه، لم يقصد الكلمة الصادقة، التابعة
من أعماق الشموخ، لأن الكلمة الصادقة
هي الإرادة، هي التي تلهب العقول وتثور
النفوس، قالها أبو القاسم تصريحاً وليس
تلميحاً، قاصداً أولئك الذين يكتبون
الألغاز المهمة وينظمون بالطلاسم
والغبيبات تحت مظلة الحداثة التي
ظلموها واقتروا عليها، إذن، كلمات هؤلاء
النفر هي التي عناها أبو القاسم، وهي
التي ستظل جوفاء لا معنى لها ولا قيمة.

● وفي قصتك (القطيع) قلت على
لسان سامي/أحد شخصو القصّة:
(كتبوا هم ليعيشوا، وأنت تعيش
لنكتب، لم لا تفعل مثلهم لتريحنا
وترتاح) ترى، متى يلجا الكاتب إلى
المتاجرة بكتابه، وأي الصفتين تناسبه
(كاتب أم تاجر)...

— من وجهة نظري أن الأديب الحق لا
يمكن له أن يلجأ في أي حال من الأحوال إلى
المتاجرة بكتابه، ولكن، عندما ينزل

وفهم الميزات النفسية والعقلية لذلك
الإنسان، والأدب الجيد هو الذي يعبر
بواسطته عن معنى من المعاني بأسلوب
رفيع وعبارة رشيقة، راقية، تؤكّر في
عواطف القارئ، تشدّه، تحرك مشاعره
سخطاً أو رضاً، وإن تكون للأدب من
قيمة إلا بمقدار ما فيه من صدق
ووضوح، أما عن الأديب، فهو كما تعلم
ذلك الإنسان الذي تحمل طوعاً وعيـ
رسالة مقدّسة بالتزامه بقضايا وطنه
وبالتزامه ذلك تراه محاطاً بمعين لا
ينضب من المواضيع والأحداث، وليس
عليه إلا أن يتلقّت حواليه وينهل منه ما
يشاء، ويصوّر ما يريد من ظروف بلاده
وطبيعة بيئته، عن وداعة ظباثها وحملاتها
وروحية سباعها وذئابها، عن أمانة كلبها
ومكر ثعلبها، عن غدر أفعالها وتقلب
حربائها، عن حبها النقي وبغضها المقدس،
عن حربها العادلة المفروضة عليها
وسلمها المشرف الذي تنشده، تلكم
الصور، البست قادرة على تفجير طاقات
الأديب الفكرية الكامنة في أعماقه ليصوغها
بصدق عبارة ووضوح رؤية دون اللجوء
للمراوغة والارتواء في أحضان الغموض
والعبيثية، وأظنني عرّجت على معظم ما في
سؤالك، ولتسمح لي بتوضيح بسيط هو
أن قصصي الاجتماعية لا تقل من حيث
الكم عن الوطنية والقومية التي قد تكون
شدتك أكثر من غيرها، واسمح لي بالتوكيد
على أن القضايا الوطنية هي من أولى
واجبات الأديب الحق وهي الدافع الوحيد
لما كتبتّه حولها، ألم نتفق على أن الأديب
يحمل رسالة مقدّسة نذر نفسه في سبيلها.

● جاء على لسان أبي القاسم أحد
شخصو قصتك «عملية صغيرة»
مايلي: (عشرة دراهم بارود تلهب
الأرض هي أفضل من عشرة أطنان
تنديد واحتجاج، وخمس رصاصات
أجدي نفعا من خمسة ملايين شعار

الكاتب ويلج بورصة السوق السوداء ويبيع نفسه لمن يدفع أكثر، وتتمحور كتابته في مجالي التكسب والإرتزاق، أظنه وقتذاك يفقد مصداقية عمله ويحرم صفة الأديب الكاتب، ويحمل عن جدارة صفة التاجر الشاطر.

● قد أستطيع القول أنّ شخص قصصك هم يقفون في أحد الجانبين (الأسود) كما هو الحال في قصة الشيطان والسقوط وغيرهما، أو (الأبيض) حيث تصف الرجولة الحقيقية والنبيل والشهامة في أبهى صورها، وهنا نتساءل، أين بقية الألوان الأخرى في قصص أحمد فرحان ناصر؟

- الكاتب كما هو معلوم من هذا المجتمع، ومن المفروض أن يكون متفاعلاً وفاعلاً فيه وشرائح مجتمعه كثيرة ومتنوعة، وكما تعلم منها الأبيض ومنها الأسود، ومنها ما هو بينهما وبألوان شتى متباينة وهي التي أراك تتساءل عن وجودها في قصصي، وأنا كإنسان من هذا المجتمع، تحيط بي عوالم بيّتي، ورأي ككاتب قصة أرض ممارساتهم المختلفة ولكوني شاهد عصر أدونها لجبل قد يجد فيها المتعة والفائدة وبعض العبرة، وأظن أن ما يحيط بي يكفيني منهلاً لإبداعي وليس لابتداعي، أعني أن شخص قصصي حقيقيون، إذ ما كتبت قصة إلا وكانت شخصها ماثلة بقربي، جالسة تتحدث أو واقفة تمني، أو هي في غدوها ورواحها تمارس حياتها التي أكتبها، وأظنك يا جمال لم تحط بقصصي المنشورة والمبعثرة على صفحات الدوريات المحلية والعربية، إذ لو اطلعت عليها لوجدت فيها ضالّتك وبالألوان التي تتساءل حولها وإن كانت أعمال المطبوعة لا تخلو منها.

● حين اطلعت على كتاب (اعلام الحركة الأدبية في الرقة) المطبوع عام ١٩٨٥ مؤلفه حسين المرعي، لم أجده لك نصيباً بين أولئك الاعلام رغم أن ما

تكتبه، بغض النظر عن الكم، نجده رائعاً ومشوقاً ولا يقلّ عن نتاج أولئك الاعلام، ترى، ترى، ما هو السبب برأيك.....؟

- أظنك لا تجهل وشائج العداوة بين الحق والباطل أو التفاوت بين الحق والحقيقة فالحق قد يموت ويندثر بمرور الزمن عليه أو بسكوت صاحبه عنه، ولكن الحقيقة لن تموت مهما مرّت من قرون ومهما هالوا فوقها من بيارات التناسي وكتبان التجاهل فستظل رغم ذلك حيّة، نابضة، ولا بد من ساعة تتناثر فيها ذرات البيارات وحصى الكتبان وتجلي الحقيقة، ناصعة، تقرض نفسها فيها على من يحاول طمسها عمداً أم سهواً، والكتاب المذكور، تعذرني، لم أطلع عليه، وسؤالك هذا، من المفروض أن توجهه لمؤلف الكتاب، الأستاذ حسين المرعي الذي أكنّ له التقدير والاحترام.

● يعدّ نتاجك قليلاً إذا ما قورن بعمره الأدبي، وهذا ما تجلّى في نهاية مجموعتك الجديدة (ملحمة الرجال) إذ ثبت إحصاء لمؤلفاتك، إلام تعزو ذلك، وهل من نتاج جديد ننتظره من الأستاذ أحمد.....؟

- بالنسبة للمطبوع لن أختلف معك عليه، ولكني مع هذا لست مقلاً في نتاجي الأدبي، فأعمالي التي لم تنح لها فرصة الظهور للنور هي كثيرة إذا ما قورنت بأعمالي المطبوعة، وأظن أن أدراج مكتبي هذا تضم من المخطوطات الجاهزة للطبع (ثمانية) مجموعات قصصية وثلاث مجموعات وجدانية، إضافة لمجموعة مقالات فكرية، سياسية تمثل وجهة نظر ثورية، فضلاً عن روايتين ومسرحية، وأما عن الجديد من نتاجي المنتظر صدوره، أمل أن تنجز بإذن الله طباعة مجموعتين قصصيتين خلال الشهر الأخير من هذا العام، ومعظم قصص المجموعتين اجتماعية بحتة.



د. عبد الله أبو هيف	□ قراءة نقدية في قصص منى الشافعي
فاضل خلف	□ عبد الله سنان شاعر الواقعية الثورية
عامر الدبك	□ آفاق الثقافة عند د. علي عقله عرسان
فاضل موسى	□ فتاويل الصمت

قراءة نقدية

قصص منى الشافعي

د. عبد الله أبو هيف

القيم السائدة في القصص الاجتماعية، ولا سيما العلاقة بالرجل وما يجاورها من علاقات بالآخر على وجه العموم، أو الماضي المهيمن الذي لا يزال ذكرى غير أليفة غالباً، أو عنصراً سلبياً بمحموله التقليدي الثقيل على الروح الإنساني. وفي هذا المجال، تتنوع أشكال العنف والمكابدة بين قصص المجموعة الأولى والثانية، ففي قصص المجموعة الأولى تتسع مساحة الحلم الذي سرعان ما يواجه بالإحباط والخيبة، فتلوذ الشخصية، وهي امرأة مقبلة على الحياة على وجه العموم بإرادة العزيمة قليلاً، كما في قصة «النخلة وهو»، أو بالانكفاء الذاتي كما في قصة «التفري»، أو بالسلبية والصمت القاهر كما في قصصها «خيالات من أصوات المعاول» حين تتألف الذات مع

تنطوي كتابة منى الشافعي القصصية على قدر غير قليل من العفوية والثقائية والبساطة في التعبير عن مواجد ذات إنسانية مكتظة بمشاعرها المتدفقة، ومؤرقة بوطاة التبدلات الاجتماعية حيناً، وهذا واضح من مجموعتيها الأولى والثانية «النخلة ورائحة الهيل» (دار سعاد الصباح ١٩٩٢) و«البدن مرتين» (شركة الربيعان - الكويت ١٩٩٤)، ومعذبة بجسامة وقائع الاحتلال حيناً آخر، ويستغرق ذلك قصص مجموعتها الثالثة «دراما الحواس» (شركة الربيعان - الكويت ١٩٩٥).

القصة عند منى الشافعي انفعال ضاغط على الوجدان، لصيق بعناء الذات ومكابدة الشروط القاهرة، حيث القصة القصيرة لحظة معاينة للتأزم الذاتي إزاء

ذكرى الماضي، ورسالة إذا لن تستلم تعاد على العنوان التالي» حين يقرر عنها أخوها تخليها عن الرجل الذي أحبه، وبيتي العتيق» حين يفتح التعاطف مع الماضي على مداه، وحين ينسحب الحاضر إلى مجرد نجوى لببت عتيق.

وتبلغ المكابدة حدا أقصى من الاختلاط الوجداني في قصة «رائحة الهيل» عندما تقرر، وهي المتعلمة الحاصلة على الشهادات العليا أن تطلق زوجها، لتتزوج لافي القادم من البر والفقر.. إنها رائحة الهيل تعبق بالمكان، تدبر الرأس وتملأ البيت. ولعل النظر في بعض العبارات في حوارها مع ذاتها أو مع أمها، أو مع لافي أو... الآخرين ما يشي بخلل العلاقة مع الرجل أو مع الذات، لا فرق:

«أحب جو الحرية.. أحب هذه الحقيقة.. أعشق حياة البر.. وأحبك أنت يا رشا!

لا في.. أحب حياتكم.. البساطة.. أعشق بركم.. وأحبك أيضا» (ص ١١١).
«وتنهال عليها عشرات الأسئلة من كل فرد:

— ابن من؟

— ما مركزه المالي؟

— ماذا يحمل من شهادات؟

— كم رصيده؟

— لا تتسرعي؟

— ستندمين! (ص ١١٢).

«— لن أندم على حريتي يا أمي.. لن أتنازل عن لافي.. لن أترجع عن قراري.. إنني مصرّة على الطلاق من زواج الوريق بابن عمي» (ص ١١٢).

«— لافي.. لقد انتصرت عليهم.. انتصر الحب.. افتح حقيقتي.. انظر الورقة الرابعة...» (ص ١١٨).

«— يا أم لافي.. أقبل.. قبلي عروس ابنك المزيونة.. قدمي لها كوب الحليب المهيل الذي تحبه..» (ص ١١٨).

لقد أشاحت رشا سمعها عن التنازلات

كلها، ومضت إلى خيار هو وليد الانفعال، وهو نتاج التلقائية، فتخلت عن حياتها المدنية لتلتحق برجل غير متعلم في البر تعلقا بوهم الحب أو الحرية، وكانت والدتها قالت لها:

«— كيف ترتبطين بإنسان مثل لافي؟.. ماذا تصنعين بكل هذه الشهادات؟ كيف ستمكين دراستك العليا وأنت تتقلبين معه على بساط السدو.. و.. و..؟» (ص ١١٤).

غير أن القصة عند منى الشافعي مراح واسعة لمثل هذا الانفعال ولمثل هذه التلقائية حيث يصير المنظور السريدي برمته إلى مدار محموم من العواطف والمشاعر، وتكاد تندرج غالبية قصص المجموعة الأولى في هذا المراح الواسع من الانفعال. في قصة «الاختيار الصعب» تفتار بين رجلين، تعلقا بصلاح، وحبا لعادل، ثم تكتشف أن الاثنين متزوجان! وتتواتر مثل هذه العواطف والمشاعر في قصص أخرى، ففي قصة «الذخلة وهو» تقرر أن تكون شجاعة، وأن تخبر أخاها عن محمد.. حبيبها، وفي قصة «التغيير» تحلم بالرجل الذي تحب، وتنتظر تحقيقه، ولكنه مجرد حلم عمي على التحقيق، وفي قصة «خيالات من أصوات المعاول» تحس بالضجر والوحدة، فتذهب إلى بيت قديم، وتحكي شخصه وأحداها، وتغادر إلى السوق الكبير، وفي قصة «الفراشة وجدة مزنة» يخبرها الأطباء أنها كالفراشة، ولكن كسر رجلها يمنعها من الإجهاد والحركة والرياضة، إلا أن عجوزا ترك عكازها بعد ثلاث سنوات من الفتة.. فنقلها!

وثمة قصص تتحول فيها العواطف إلى تعاطف إنساني شجي وعذب، كما في قصة «العجوز ولحظة العبور»، وهي عن علاقة غريبة يومية مع عجوز، هي بسيارتها، وهو بعكازه.. وعندما تقرر الجلوس إليه، يموت بالسكتة القلبية، أما في قصة «الجواب»، فقد تركت كل شي من أجل ابنها

حسام، وحصدت النتيجة الطيبة، نجلاه في المدرسة.

غير أن قصص مجموعتها الثانية «البدء مرتين»، وهي تحافظ على تلقائيتها وعفويتها وبساطتها، تمنع في قصي شروطها الإنسانية بحثاً عن الذات المقهورة في وهدة الاغتراب وقبود التجربة المخدولة، فتنسج مساحة النجوى وتأمل العمر الذي يمضي إلى الخذلان أو الفقدان أو المكابدة في أفضل الظروف، وتقصص غالبية القصص عن هذا المعنى. ولربما كانت قصتها «أجنحة من ربح» مثالا للأرق الإنساني النبيل، إنها وحيدة إلا من ألفه فراشة تطير بعيدا، بينما هي تتعنى أن تخلق مثلها وتعيد، وهكذا تصير القصة إلى نبرة ذاتية موجوعة، تحت وطأة شروطها:

«أيقظتني الرائحة العطرة، أيقظت نوارس روعي المشتاقة إليه.. فجرت حزني المرتعش في داخلي.. وحده حزني الذي يصرف! رفعت رأسي وحيدة.. أطاول النخيل، أبحث عن أعشاش الطير، وكان العوالم قد مزقتها الريح وأبعدتني..

توهمت للحظة أنني أحلم.. فركت عيني براحة يدي، تطلعت.. شذني ما أرى.. ضوء من الحب ياتيني بشق زحمة الوحدة، يهدم حاجز العتمة، فيشتعل المكان نجوما وينبث بالأرض الحناء، فراشتي الرائعة ورفيقتها تعيشان حالة حب.. تتلذذان تحليفا، تتقاربان.. تلتصقان ثم تحطان على زهرة الياسمين.. تمتصان قبلا ثم تتمازجان عناقا.. ترفرف الأجنحة الأربعة.. أجنحة من ربح، تخضر فرحة، تولد حياة.. ثم تتدفقان، تحلقان عاليا، وتقنيان.. تخفقان على ظهر الريح.. تمنيت..

- ليت السماء تمطر زغبا وريشا، فأطير إليك عبر الريح وأنقص وحدتي» (ص ٧٥ - ٧٦).

ولا تقف النجوى عند حد إعلان التوق إلى الآخر، الحبيب، فهي تريد أسطورتها،

ولا يكون ذلك إلا بالتمسك بكيانها، في البقاء أو في الرحيل، وقد يرتبط الكيان بالمكان، ولكن هل المكان رجل وزواج؟ إن تجربتها تقودها إلى سبيل حريتها، لذلك تتقاسم أسئلة الوجود:

«وما زلت أسير.. يأسرني الدرب. أعشق تراب الأرض التي ترفضني، تقول أمي: تزوجيه حتى تحصلي على...»، ويقول هو «ستصبحين زوجة لابن هذه الأرض..»، وتقول جارتني: «له رأي رجل»، وتقول صديقتي: «أسطورة أنت» وأضحك أنا وأقول: «تعبت من الالتصاق دوما بغيري! أنا كيان.. يجب أن أمارس حقي من خلال ذاتي الملوءة بعلمات التعجب والسؤال! متى يحق لي أن أنتهي لنفسي.. متى ستسبقي الأنا؟ متى ستكون هذه الأرض السر لذاتي بلا وسيط؟ ما زالت تلسعني.. فأتعذب.. وأحترق كشمعة.. ما زالت تتجاهلني.. فآبتسم كستار.. الوحيدة أنا التي تبتسم في عتمة الأيام» (ص ٤٤).

ويبلغ أسترسل النجوى حده الأقصى، عناء للذات، في قصة «قطران»، هي وقطته، والضيق والقلق والتعب حتى «عتمة الروح» (ص ٥٢).

وما تلبث أن تصرح بتوقها إلى الحرية في قصة «اشتياق»، وكأنه حلم قائم دائم. وتعد قصص أخرى كثيرة تفصيلا لحالات الحب خلاصا من هذا العناء وهذه المكابدة، فهي بعد الطلاق تبحث عن الحب لتتفي غريبتها في قصة «دغبة»، ولا تجد صعوبة في الاعتراف بالحب، في قصة «حالة خاصة»، وعندما يختلفان في قصة «أعقاب» لا ينتهي الحب، فحتى الأعقاب تحتفظ بها! ليس الحب وصفا جاهزة، إنه روح العلاقة بين المرأة والرجل وجوهرها، فمنذ عشرين سنة تزوجت مثل جارية عنده، وما هي ذي في قصة «صرخة» تنادي الحرية، وتحطم التمثال؛ وتقدم قصص أخرى وجوها أخرى للحب. تكتشف خداعه في قصة «وصنعت موتك» في أنه يحب

الأنسنة، حين يصير الوطن إلى إنسان عزيز غاب ثم عاد:

«لا أريد أن أسمع شيئاً عما عانيت، فقد شاركك تلك المعاناة بروحي.. قلبي.. عقلي.. وكل أشلافي الممزقة المبعثرة.. بكل رموزي، فقد عانيت الكثير من ألم فراقك وبمدي غنك وعن أهلك وناسك.. عنكم جميعاً.. أريد الآن بسمة.. أريد ضحكة.. أريد كلمة وقاء وصدق.. أريد حياً يدخل قلبي.. ينتزع الألم.. يذيب العذاب.. يقطع جذور الحزن.. أريد عرساً.. لا أريد وضعا للحظة، ولا للحظات، ولا لشهور، فقد أسقط التاريخ من حسابات الزمن تلك الشهور العجاف.. أريد أن أنسى..»

وقبل أن أفيق من تأملاتي ومناجاتي مع الحبيب العائد.. مع الوطن.. تلقفت من الأيادي.. أيادي الطفولة والشباب.. أيادي الكهولة والشيوخ.. آلاف الصور.. آلاف الرموز.. كسرات من الخبز.. وأمطرت الوطن بقبلاطي المعهودة المحومة، حتى تأوه وعلت منه الضحكات.. من القلب الجريح، منتزعة من آخر ذرة ألم كانت عالقة في نسيجه الأصيل.. فأملأ بالحبيب.. أهلاً بالوطن» (ص ٣٤ - ٣٥).

وتخصص الشافعي بعض قصصها لمظاهر المعاناة التي ورثها الاحتلال، ولا سيما القصة التي تحمل عنوان المجموعة الثالثة «دراما الحواس»، إذ يودعها زوجها الفنان، ويذهب إلى المقاومة، ثم تصمد هي، وترسم لوحة الوطن المقاوم بينما زوجها أسير في الشمال؛ وفي قصة «تماس» ثمة كاتب في حالة هذيان تحت ضغوط الغزو. غير أنها تبشر وصف هذه المظاهر في أقاصيصها «سيطرات»، فتعني بتصوير أوجه المحنة العنيفة، وهي تعب وأملها المعابر وقطاع التفتيش والإذلال من الأشقاء العرب؛ ومن التسميات التي أفرزتها المحنة: «سيطرة الجابرية»، و«سيطرة مقارنة»، و«سيطرة الطابور» و«سيطرة تحقيق»، و«سيطرة نائية» في

صديقتها، فترفضه لأنها صنعت موته باحثة من جديد عن حب.. عن رجل؛ بينما ترفض في قصة «قالت صديقتي المجنونة» وهم التلطق بالحب، برجل غير موجود، وكأنها حاجة متأصلة لإنسان مثال يجسد الحب أو تمنية، وتظهر قصة «آخر القرايين» إلى آخر الصامتين» مكابدة الصمت الذي يقتل الحب. ومثلها أقاصيصها «لحظات»، فهي تنويعات على وجوه الحب المتعددة والمختلفة، من اختلاس الحب، إلى الدعوة لاكتشاف الأنثى فيها، إلى المرأة التي تكسر نظراته لئلا تحجب عنها «أجل ما فيه.. عيني» (ص ٢١٣) إلخ.

وفي التوزيع على الحب، تركن المرأة إلى أنوثتها حين تنغمر بمدار الحب:

«انتفضت كالنمرة.. نفرت كقطعة متوحشة بين يديه.. وقف شعرها كالديبائيس تنفوس في لحمها البض الطري.. تراجعت.. صرخت.. صرخت.. ثم ارتخت الأنثى بذخلها» (ص ١٦٩).

وترتفع وتيرة الانفعال في مجموعتها الثالثة «دراما الحواس»، فلم يكن أحد أن يتوقع ما حدث؛ أن يحتل الشقيق أرض شقيقه، وتلك هي محنة الكويت وأهلها في الثاني من آب ١٩٩٠، مما دفع الكثيرين من الأدباء والكتاب إلى الإسراع في الاستجابة المباشرة لهذا المصاب الجلل. ومن الواضح، أن الاحتلال قد روع منى الشافعي مثل هؤلاء الكثيرين الذين ألهم ذلك العدوان على الضمير القومي، فكانت قصص «دراما الحواس» إعلاء لشأن القيم والوطنية الجريئة، وتعلقا بالوطن وترابه والحياة على أرضه، مثلما تعاورت قصص أخرى على وصف وطأة الغزو والاحتلال على النفوس، وعلى إدانة الطغيان والسيطرة، وهي للأسف من الشقيق على شقيقه؛ وهنا مثار للقسوة والظلم في أقصى حدودهما.

تبدأ الشافعي قصص «دراما الحواس» بمشاعر الاعتزاز بالوطن في قصتها «لحظة ولحظة»، بل هي تنغزل به على سبيل

أقصومة «سيطرة الجابرية» يوقفها العسكري المحتل؛ ويسألها:

— أين هذه الابتسامة.. لماذا لا أراها مرسومة على وجهك؟ يبدو شاحباً وحزيناً.. كأنك أخرى.. ثم يفلت صوته بحرارة أخافتني:

— أمتأكد أنك أنت صاحبة هذه الصورة؟

بخوف مكبوت وثقة ظاهرة، أومأت براسي إيجاباً، وأنا أتصنع ابتسامة باهتة:

أجابني بخبث:

— إذن.. هناك ما يذكرك؟

وبصمت، كنت أردد:

— ألا تدري ما يكدرنني يا «.....»؟ ألا

تدري ما يحزنني أيها الخبيث؟

أكمل بعد أن أخذ يتفحصني، وقد

أكلتني نظراته الجوعى:

— أين الأحمر والأخضر؟ لا أرى إلا لفة

سوداء وعباءة أكثر سوداء؟ أين اختفى

الشعر الطويل الجميل الذي يبدو متناثراً

بالصورة.. الخ» (ص ٥٢ - ٥٤).

لقد عرضت الشافعي في أقاصيص

«سيطرات» أشكالا من التفتيش اليومي

المروع على نحو مباشر، وختمتها بما يشي

بنفاد صبرها من معاينة الشرط

الإنساني:

«وتوالت على الصامدين الحواجز

المعتمدة والسيطرات الأكثر سوداء.. ومن

سيطرة إلى أخرى، ومن حاجز إلى آخر،

ومن موقف إلى غيره، ومن لقطة إلى

مسرحية.. حتى تكسرت الحواجز،

وتناثرت السيطرات.. وكان التحرير»

(ص ٧٠).

وتكتسب قصتها «الآتي.. من الشمال»

بعدا رمزياً باستعمالها لإحالات ثقافية،

وتروي فيها مشاعر أسير، وهو يتلقى

صنوف العذاب:

«لم أعد أتذكر من حوادث الأمس

المتسارعة غير آخرها، فقد عصبوا عيني مع

الرفاق الآخرين، وقيدوا أطرافنا بعد أن

أدمت السياط أجسادنا المريضة،

ووضعونا لحماً على لحم في جوف شاحنة،

يبدو أنها كبيرة، لحظتها غبت عن الوعي،

وعندما أفقت للمرة الأولى مستتي الدهشة،

وأصابني الذعر، وقد ازداد علي الألم،

صرخت مستغيثاً أطلب جرعة ماء، فقد

يبس حلقى من الهلج باسم الوطن، حينما

كانت سياط الأمس تلهب جسدي.. إلخ»

(ص ٧٢ - ٧٤).

ثم تبلغ القصة دلالتها الرمزية، حين

تذكر الأسير الطغيان، بالعودة إلى نص:

«هو الذي طفى.. محاكمة جلجامش»:

«الامر يعود إلينا نحن

أن نحكم بدوي الطبل

ونصبح جيش السخرة والذل..

أو نزرع زهرة أمل

ونقيم سويا

وطن الحرية والعدل» (ص ٨٣).

وكانت خاتمة القصة اللفظة الرمزية

التي تبين مدى ولوغ الطاغية في طغيانها:

فقد مات الأسير مع الميتين:

«على الرغم من قصر فترة وجودي في

هذا السجن الغريب المميز ذي الأبواب

المشرعة والحوائط الهشة والسقوف العالية

والنوافذ الصغيرة ذات القضبان الصدئة

المقوسة.. فإن تلك الساعات القليلة كانت

متخمة بعلامات التعجب والاستفهام.

وفجأة وأنا وصاحبي نقرأ بصمت، إذا

بطلق نارٍ يهز جسدي الضعيف،

فارتجفت، وسقط كتاب «هو الذي طفى

من بين يدي» (ص ٨٢ - ٨٤).

هذه هي كتابة منى الشافعي القصصية:

استغراق ذاتي في عذابات النفس وعذابات

الوطن، وقد حافظت على الدوام على العفوية

والتلقائية والبساطة في معاينة الخاص

والعام، ثم أفلحت في قصص كثيرة أن تدغم

الخاص بالعام تقصياً للشرط الإنسانية

المقهورة في إطار موح ذي ميل رمزي

أحياناً، أو في إطار وجداني مفعم بالمشاعر

والعواطف غالباً.

عبد الله سنان

شاعر الواقعية الثورية في الشعر

• بقلم: فاضل خلف

إن الشاعر أو صانع الفنون بمعنى أشمل يتميز عن الرجل العادي بموهبة المشاعر.. موهبة الشهورية قوة ما لا يشعر به الناس عامة إلا يضعف، فالفن ينبع من فيضان القلب... «أضرب قلبك... ففيه تجد العبقرية».. وهذه لوحة رومانتيكية تقول: «لا يصنع الفن إلا الشعر، والقلب وحده شاعر».. يملئ عليه قلبه، فيكتب.. هذا السيد الموهوب لا يفعل إلا أن يطيع، وإن يمد يده..

«علم الجمال» إلى مدارس عدة في النقد والتقييم والتذوق والتطيل تنافح كل منها عن مدرسة معينة في الأدب والفن لها فلسفتها وموقفها من الحياة والإنسان والمجتمع والواقع والعمل الفني. ولكن مذاهب «علم الجمال» التي أخذت على عاتقها مهمة التنوير لمدارس الأدب والفن، لم تقتصر على صياغة الموضوعات النظرية فحسب، أو على تعميم تجارب مدرستها المنتقاة ونقد ما سواها، وإنما أخذت على عاتقها أيضاً، مهمة توجيه الأدباء والفنانين باتجاه محدد وتسليمهم بفلسفة

ويقول لامارتين: «يبحث الشعراء عن العبقرية في مكان بعيد، في حين أنها في القلب، في حين أن بعض الأنغام البسيطة التي تصدر في هدوء ومصادفة من هذه الآلة الموسيقية التي صنعها الله نفسه تكفي لتسيل الدموع من عيون قرن بأكمله».. وهذه الجمالية النابعة من العبقرية هي التي تبناها (موسيه) منذ كتب (تامونا): «أعلم أن القلب هو الذي يتكلم ويتأوه... وعندما تكتب اليد فإن القلب هو الذي يذوب...» ثم يأتي الفلاسفة النظريون ويقسمون

خادعة.. ازخموا عليه فكره بالكلام الفارغ الذي يقول: الفن للفن والفن ليس السياسة والسياسة ليس الفن بالضبط كما راح عمرو جاء عمرو، قام زيد جلس زيد، فالشاعر عليه الا يبرح نطاق (الانا) لديه، ولا يتكلم إلا عن الاشواق وعشق الحسان أما قضايا بلاده وقوميته ووطنيت فهي ليست للفن ولا يجب أن يحيد الفن عن الفن وما عليك كشاعر سوى أن تهصر بفودي رأسها ثم تغتدي والطير في وكناتها.. فقد ضربوا عقول شبابنا فهم بلاه ابتلينا به لأنهم لا يصدرون إلينا سوى مثالبهم متزينة بزهو نهجهم الرخيص، فيليث وراءها شبابنا الغافل.. بارك الله في الناقد العربي (منير شفيق) الذي تصدى لفلسفتهم السواردة فتناول اتجاهين رئيسيين في الأدب والفن وكذلك في علم الجمال، اتجاه تكلمنا عنه وهو نظرية الفن للفن.. وسخر منهم فيه قائلا: يا أصحاب الفن للفن! هذه قصيدة تقول: إن الحياة عبث وأن الإنسان كيس من القش، وأن لا فرق بين القاتل وبين الشهيد، لا فرق بين عميل الامبريالية وبين المناضل الثائر، لا فرق بين المنطليين والشرقاء وهذه فلسفة تعني، في التحليل الأخير، أن لا جدوى من نضال الذين يريدون تحرير بلادهم والقضاء على كل طغيان واستغلال وانحلال. إنها تعني الاستسلام للأعداء سواء كانوا محتلين أو استعماريين، أو عنصريين أو عملاء مطيعين! إنها تعني طعن الشعب ونضاله وإهانة شهادته والاستهتار بعرقه وجهوده ودموعه ودمائه. إنها تعني وضع الحب في طاحونة الصهيونيين والامبرياليين. هنا يبدأ التآفف وضيق الصدر لتعوية الحرج والمخالب والضلال: ما دخل كل هذا بالفن والأدب إن هذا يعني السياسة، والفنان ليس سياسيا

محددة ولعب دور قيادي يعيد تثقيف الأديب والناقد والمتذوق بمنظومات فلسفية واجتماعية وجمالية. وعندما ووجه شاعرنا عبد الله سنان وسئل عن مدرسته من بين كل هذه المدارس المتباينة من واقعية وكلاسيكية ورومانسية وسريالية ورمزية، أجاب: ماذا تقول في رجل يتبع مدرسة امرئ القيس في العشق ومدرسة البحري في الوصف ومدرسة ابن الرومي في البكائيات ومدرسة ابن المعتز في التشبيهات ومدرسة تاج العروس في اللغويات.. أنا مواطن كويتي وثائر عربي في وجه المستعمر الأجنبي أيضا.. انظر إلى الاتجاه الذي يقول بأن «الفن من أجل الفن» على أنه خدعة استعمارية وأني لأقول ولم أزل أردد طالما هم استعماريون فلا يتخض عنهم إلا كل ما هو استعماري فالإناء ينضح بما فيه فهم يريدوننا أن ننظر إلى الفن كشيء قائم بذاته ولذاته، فالهم عندهم هو إبراز ماهية العمل الفني بأسلوبية تقنية.. أما ما هو محتواه؟ وما هي فلسفته الجديدة؟ ما مدى أنفعالاته لدى قضية الإنسان والشعب والثورة على الطغيان الاستعماري إن أراد مس كرامة البلاد؟ وهل تعنيه تأثيراته السلبية أو الايجابية على الجماهير العريضة أو لا؟ فكل هذه المسائل لا تناقشها العقلية الأوروبية لأنها تميظ اللثام عن وجهها الاستعماري فهم يخافون من أن يصدموا بحقيقة أنهم يريدون إرهاب الشاعر، وما الشاعر إلا صوت أمته وهم يعلمون ذلك جيدا، وما الشاعر إلا أديب مبدع فنان يملك تطويع الكلمة ويصوت بها من أجل كرامة وحرية شعبه ولأجل هذا أنشأوا يبحثون عن عدو الشاعر ليؤلبوه عليه وليس عدو الشاعر غير الشاعر الفاشل أعني الناقد، وما أن عثروا عليه حتى اترعوا فكره من مناهل

في ظرفنا هذا العصيب نطايطي
 الرأس العتي لخاص مسحق
 يا عرب ليس لنا بأبأ مضوا
 نسب فخلوا حرقه التفتيق
 اني اشك باننا عرب إلى
 الصديق نُحزى أو إلى الفاروق
 فهل هناك من يدعي أنه يدور بفلك
 نظرية الفن للفن بالطبع لا وليس لسبب
 واحد بل لعدة أسباب فشاعرنا عبد الله
 شاعر عربي يستقي من التراث، ومن ثم لا
 يعتقد بالتجانس الكامل في الطبقة الحاكمة
 واستحالة نشوء أدب مختلف وفكر مختلف
 ضمن هذه البنية إن وجدت، ولهذا أبرز
 دور الفكر المعارض لوضع عربي طارئ،
 قديمه كان أفضل من الطارئ بكثير، وقال
 في نفس القصيدة:

شغلوا عن الأعداء فيما بينهم
 الآسيوي يكيد للآفريقي
 وأوطانهم نهب لكل مخادع
 وأمورهم فوضى بلا تنسيق
 ليؤكد أن الأدب والفن ليس أدبا وفنا
 وحسب، إنما هما أيضا ضمن مجال
 المعرفة، وفيهما أيديولوجية وموقف من
 الحياة والصراع الاجتماعي والسياسي
 والتمصري، وفيهما فلسفة نحو الكون
 والحياة والإنسان يشران بها.. انظر كيف
 يقول في نفس القصيدة ساخرا من تقهقر
 الصف العربي بأكمله:

اني أرى الميدان يخلو منكم
 فالكل منكم ليس بالموثوق
 لم يبق فيه سوى الفدائي الذي
 طرد الكرى عن غامضات الموق
 لم يبق إلا الفتح بأذلة الدما
 ذات المحل الأرفع المرموق
 إن عبد الله في صحبته هذه المتمردة على
 أمة بأكملها لها ما لها من تاريخ مجيد
 وحضارات عريقة، يضرب أعنى نظريتين في

إنه فنان... والفن ليس السياسة والسياسة
 ليست الفن.. صحيح أن الفن ليس
 السياسة ولكن في الفن سياسة، وصحيح
 أن الفن ليس الفلسفة ولكن في الفن فلسفة
 وصحيح أن الفن هو الفن، ولكن في الفن
 والفن محتوى والمحتوى لا بد من أن يقول
 شيئا ويشير إلى شيء ويصدر حكما
 مباشرا، أو غير مباشر. وصحيح أن الفنان
 هو فنان ولكنه إنسان يعيش في المجتمع
 ويخاطب المجتمع، أي أنه إنسان اجتماعي
 أيضا.. إنه إنسان سياسي أيضا حتى
 ولو جهل ذلك أو تجاهله.. انظر عندما
 سمحت بعض الدول العربية لليهود الذين
 غادروها عام ١٩٤٨ بالعودة إلى بلادهم
 الأصلية ثانية فماذا قلت؟ هل تحدثت
 سياسيا مع المعنيين بالامر؟ كلاً ولكنني
 صحت قائلا:

عش في الظلام بلا وميض
 وأهبط إلى درك الحضيض
 واستسلم استسلام من
 خارت قواه عن النهوض

حقا إن الأدب والفن نشاطان إنسانيان
 لهما سماتهما الخاصة المميزة التي تعطي
 ثمراتها المحددة، ولهما مجالهما الخاص
 بهما. ولكن هذه النشاطية - الأدبية والفنية
 - متداخلة بمجموعة من النشاطات الأخرى
 يحكمها الارتباط بين القوة والمعرفة، إذن
 فالأدب ما هو إلا تجسيد للصراعات الدائرة
 باستمرار بين قواعد متشكلة ضمن البنية
 الثقافية - الاجتماعية؛ وهو في ذلك تجسيد
 للصراعات على مستويات أخرى ضمن
 البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية
 والفكرية واللغوية.. وأن شاعرنا عبد الله
 سنان عندما يصبح قائلا:

حال بنا تكفي عن التعليق
 فإليكم فعل الضنى والضيق

النقد الحديث: نظرية «الفن للفن» ونظرية
أدب «الصعاليك الجدد» وذلك أن الشاعر
هنا يصيح وشعره يصيح، وما دام الصياح
يتوجه إلى أوسع الجماهير إذن فهو يفرض
مناقشة ماذا يقول؟

ولماذا يقول ما قاله؟ ليس على المستوى
الفني فحسب وإنما أيضا على المستوى
الفلسفي والايديولوجي والسياسي
والاجتماعي وهذا تكشف الضوضاء
الناجمة عن الصياح عن جوهر القضية ثم
تأتي المحاسبة على ما يقول لما تغفل في
قلوب الجماهير ومشاعرها وعقولها،
وبالتالي، يترك بصماته عليها سلبية كانت
أم إيجابية وهنا تكون الخطورة في أشدها
وهنا تلج الضرورة على رفض الفن للفن
فقد بان أن الفن من أجل الحياة والإنسان
والجماهير والثورة.. أيكون شاعرنا عندما
يثور على الأزدال في مجتمعه ثائرا من أجل
الفن أم من أجل الإنسان.. انظر كيف يقول:

ضلع العصا والمشنقة

لهؤلاء الفسقة

لشلة شلت أكفها من المرتزقة

حتى ترى في الساح أجسامهم معلقه

تاصل الاجرام في

دمائهم والزندقة

إن هناك العديد من الشروط الواجب
توافرها في الشاعر ليكون واقعا ثوريا في
شعره وكل هذه الشروط تتطبق على شاعرنا
عبد الله سنان. فلنستعرض معا ماذا قال
لنؤكد بالبرهان على واقعيته الثورية:

أولا: على المستوى المحلي

١ - ماذا فعل عبد الله بعد ادعاء أحدهم
بأن الكويت جزء من بلاده في عام ١٩٦٦؟
نظم قصيدة قال فيها:

يا لعبة (الكوتشين) للمستعمر
وعلى العروبة والكرامة مفترى
يا لعنة نزلت على الشرق الأبى فبات
كالمخلف المتقهقر
يا نكبة نكبت بها القومية العربية
استعذبت فعل البربري
يا صخرة منحوسة كاداء في
وجه الأباة وكل ليث قسور
يا آخر الورقات للمستعمر الباغي
وكل مكابر منجبر
إلى أن قال:

اصبر إنني متفائل

والثائر منك أقل من قيد أظفر

عن ماتنا وثابة لا ننحني

عن قصدها كلا ولم تتعثر

حتى نخلص من وجودك أمة

أصبحت فيها كالعشا للمبصر

ويعود حزن الرافدين مسرة

والطير يصوح في الخميل الأخضر

٢ - ماذا قال عبد الله وهو يصيح في

الشعب ليحذر خبث الانجليز ذلك المستعمر

البغيض؟

قال:

الانكليزي الخبيث هو العدو الأول

وهو الشقاء بعينه

وهو البلاء المنزل

وهو المزعزع ويله

أركاننا والمعول

إلى أن قال:

واحذره فهو وإن تغا

قل ساعة لا يغفل

عيناه زرقاوان من

خبثيهما ما يشغل

وله من الخدع التي

بين الوري لا تجهل

فاركه بالرجلين فالنذل المكابر يركل

واكسر يديه فانه المستعمر المتفلفل

نخلص من هذا أنه وفي بالشرط المقضي
بضرورة الالتزام بقضيصة الغيرة على
الأرض والشعب عمليا كمواطن وفننا من
خلال عمله الفني

ثانيا المستوى القومي:

١ - كثيرا ما كان يترنم باكيا بكلمات
الشاعر الفلسطيني (أحمد نسيور) وهو
الذي يقف موقفا متشددا من الشعر الحر
ورغم ذلك كان يقول والله إنني لأرى هذا
الشاعر يتقطع وهو يقول:

عيني يا وطني
يا فاتحة الأمل القتال، وفاتحة الشجن
أترجل عنك، بعد رحيلي فيك، فلا ألقاك
أرند وحيدا
وأقول: لعلك...
أعرف أنك لست بعيدا
وأحدق.. المح وجهك في مرمى الحلم
الكاشف

فاظهر رحماك
أو فاترك شيئا
منوء،

وجها يشبهني
ما كنت بخيل الوصل.. فلا تقطعني
يا وطني

فهنا تترصدني الأسلاك
وهنا يستوقفني الحرس الطائف
ولموت هناك
عيني يا عيني يا وطني
في كل طريق يسبقني جرحي الرافع
وأقول: أراك
وطني..

يا أرضا تبتز في ليل الخدعة
وتوزعها في الصبح وكالات الأنباء

ثم يشور عبد الله ويصبح قائلا: لقد
استباحونا في هيئة الأمم.. ويأتي بقصيدة
تعمد تكرار هيئة الأمم في قافيتها إمعانا في
السخرية من هيئة الأمم.. يقول فيها:

سل عن قضايكم في هيئة الأمم
وفدا يمثلكم في هيئة الأمم
أم سل مباشرة أم الدهاء وقل
ماذا فعلت لنا يا هيئة الأمم

٢ - في ٢٦ أيلول عام ١٩٦٢ شارك
بقوله في ثورة اليمن قائلا:

إنهم فتية بها
أمنوا وانتهى الوهن
أعدموا كل مارق
واختفى «اليد» و«الحسن»
وأرادت عصاة الشر إرجاع ما عفن
فتصدى لغدراها
شاهر السيف في العفن
باسل ذو عزيمة
يبذل الروح والبدن
كل باغ مكابر
فهو بالخلع مرتهن
ليس بالكفاء مثل هذا على الملك يؤتمن

٣ - وعن مصر في العهد الناصري يقول:
اليوم ترضخ (أميركا) على هون
رغم اليهودي (دافيد بن جريون)
اليوم تنزل من علياء قمعتها
قسرا لتسجد للعرب الميامين
اليوم تلعو (كليوباترا) بسمرتها
على اللثام وأذئاب البرازين
ظن الصهاينة أن العرب يرهبها
هراء كلب الأبعدا لصهيون
العرب أرفع من أن يستفزهمو
نبح الكلاب وتخريف المجانين
قد وجدت محن الأيام بينهم
في القارتين من النجدي إلى الغيني

فأصبحوا في صعيد واحد ويد
قوية فوق هامات الشياطين

كل هذا والشواهد ما زالت كثيرة
ومتفرقة في الأجزاء الثلاثة من ديوان
نفحات الخليج مؤكدة أن شاعرنا قد أوفى
بالشرط الثاني من شروط الواقعية الثورية
في الشعر وهو ضرورة العيش مع جماهير
الامة العربية مشاركا بوجدانه وصوته في
نضال أي قطر ينطق بالضاد ومقصدا عن
آماله وآلامه ومختلف تجاربه، وبهذا تتعدد
إمامه الينابيع المتنوعة للإلهام الحقيقي.

ثالثا المستوى الإنساني:

قال في الزعيم الهندي «المهاتما غاندي»:
أذهبت روحك في البلاد شعاعا
ومشيت في الجمع الغفير مطاعا
دوى نداءك في المدائن والقرى
فتقاطرت تلك المجموع سراعا
إن سرت ساروا أو وقفت توقفوا
أو قلت أصغوا نحوك الأسماعا
أو صمت صام القطر قاطبة وإن
أفطرت أفطروا وزدري الأوضاعا
ما أو صدوا بابا بوجه موارب
إلا وكنت لبابهم مصرعا
أقسمت أنك للبلاد محرر
ولسوف تبقى ما حييت دفاعا
ولقد رأيتك في المسيرة رافعا
يدك النخيلة تنثر الإقطعا
ودعوت شعبك أن يكون مثابرا
ويقاطع المستعمر الخدعا
قلت اصبروا متجلدين بها على
شظف المعيشة واركلوا الأظماعا
ولكن صرخت بأوجه المستعمرين
أن اخرجوا لسنا لكم اتباعا
ووقفت للدخلاء وقفة حازم

حتى تركت عصيهم منصاعا

وفي القارة الأفريقية ناصر الإنسان
وقاوم الغدر قائلا:

قتلوا (لومومبا) ويحهم
ركلا وتوخيزا وضربا
ظنوا بأنهم شقوا
بإمارة الوطني قلبا
الشعب ثار وراح يشهر
في وجوه الغول عضبا
وانحازت الدنيا إليه
وأزرتة فزاد وثبا
ألى على أن يشجب الوجه
الخؤون هناك شجبا
لا لم يمت بتريس (لو)
مومبا) وكلهم لومومبا

وهنا أيضا وفي عبد الله سنان بالشرط
الثالث وهو ضرورة خلق أعمال فن ية
تمس شغاف قلوب الإنسانية وتزيد من
وعى الجماهير في كل مكان وقدراتها
الروحية على النضال والتنظيم ومتابعة
الثورة مهما بلغت الصعوبات، وتآزمت
الأوضاع وازدادت شراسة الأعداء. لقد
وعى شاعرنا عن فطرة وسليقة وعشق
للإنسانية الدور القيادي الذي يلعبه
الشاعر من خلال قصائده في مجال الثقافة
الثورية وأدرك عن وعى عميق عظم
المسؤولية التي تفرضها هذه القيادة سواء
من ناحية المسؤولية أمام الشعب أم من
ناحية المسؤولية الفنية والثورية، ولكن
لكي يستطيع الشاعر الثوري أن يقوم
بمهام هذه القيادة عليه أن يصبح تلميذا
للشعب يتعلم منه قبل أن يصبح قائدا أو
معلما.. لقد أدرك شاعرنا ووعى هذا
الشرط جيدا وأوفى به، ومن ثم أطلقوا عليه
شاعر الشعب.

أفاق الثقافة عند

الدكتور علاء عقله حريسان

○ عامر الدبك

منخرط بشكل ما بهذه الآلية» (٢). ولن ندخل في نقاش المصطلحات والمفاهيم، وإنما سننطلق من مفهوم الثقافة كنتاج اجتماعي، لنحدد بعد ذلك الواقع الراهن لهذه الثقافة، انطلاقاً مما يعانيه ذلك المجتمع من انكسارات وهزائم ومآسي على المستويات كافة، سياسياً واجتماعياً وثقافياً... الخ.

«وحين نتأمل الراهن العربي اليوم، فإننا نجدته متمثلاً بالمواجه والالام، مليئاً بخيبات الامل، وأسباب الانكسار، لأنه راهن الانهيارات الكبيرة، راهن التسويات التي قامت على توظيف كل الاهداف في غير صالح الشعوب المستضعفة، وعلى حساب توجهاتها التاريخية، وتطلعاتها المشروعة» (٣).

ومن هنا ندرك أن المثقف اليوم يعيش مأساته وانكساره وهزائمه، وهزيمة مشروعه النهضةوي والذي كان وما زال يسعى بشكل من الأشكال إلى انجازه، إلا أنه بقي يدور في دائرة مفرغة، لأنه جزء

إن الثقافة، في ظل الراهن، تنطوي على الكثير من التساؤلات التي تحدد بؤرة المآزق الذي تمر به الحالة الثقافية. «فالقضية المطروحة الآن على الساحة الثقافية العربية هي المآزق الثقافي الذي يسور... ذاكرة المثقف العربي، ويطبعه بطابع الانهزامية أو الجمود والانطواء على الذات، ويدخله في دوران مرهق فيعيش حالة صراع بين الذات والموضوع» (١).

وبما أن الثقافة / الحضارة / المدنية / العمران بمصطلح ابن خلدون تعني أيضاً الغاية والطموح عند آخرين، وتعني كذلك النتاج الاجتماعي الذي يحدد هوية الأمة وصيرورة تقدمها، فالأزمة التي تعاني منها الأمة تبدأ بالإنسان، وتنتهي بالإنسان، ضمن تحولاته وتغييراته، باعتباره الحامل لهذه القيم الروحية والمادية معا.

وبما أن «المثقف هو وحدة البناء الحية لعملية النتاج الاجتماعي... فالمنتج الثقافي

من الحركة الاجتماعية التي ما زالت تطرح إشكالياتها، ضمن منظومتها الاجتماعية المتخلفة.

ورغم كل المحاولات الكثيرة للخروج بالفعل الثقافي إلى دائرة النور، لم يستطع المثقف حتى الآن أن ينجز مشروعه، لأن المنظومة الاجتماعية قد باتت بلا مشروع. إلا أن بعض المحاولات الجادة التي تحاول أن تؤسس لمشروع نهضوي عربي معاصر تفتح كوة للأمل من أجل إنجاز طموحات الأمة، «لأن الثقافة في الأصل هي الطموح، والمثقف هو المعبر الصادق عن هذا الطموح، والساعي الدؤوب إلى تحقيقه بمختلف السبل وشتى الوسائل» (٤).

ومن هذه المحاولات، على سبيل المثال لا الحصر، محاولات الدكتور علي عقله عرسان، الذي يحاول جاهدا تأسيس منظومة ثقافية عربية لها خصوصيتها. وأن المطلع على كتابات د. علي يلاحظ وضوح أطروحاته وإخلاصه لقضيته، فقد حمل على عاتقه هم الأمة، والوطن، والإنسان، وانطلق من هذا الثالوث المقدس ليؤسس حالة ثقافية مواجهة، فوقف جل كتاباته على البحث فيها، وفي مشاكلها، وأبعادها، ليؤكد مع غيره من المثقفين الجادين القلائل أن الثورة القادمة هي ثورة ثقافية، أكثر من أي شيء آخر، وأن هذه الثورة هي البديل الوحيد من كل أشكال التآزمات التي يعيشها الإنسان، ويمر بها الوطن، وتعاني منها الأمة، لتبقى الثقافة برأي الدكتور علي «الحصن الأخير الذي تلجأ إليه الشعوب للدفاع عن نفسها، وحضورها، وهويتها، بعد انهيار أساليب الدفاع الأخرى» (٥).

ومن أجل أن يبقى هذا الحصن آمنا، لا بد أن يدرك المثقف (بكسر القاف) على حد

تعبير جمال طحان (٦) دوره ليساهم في تأسيس حالة الوعي الجماهيري، فيعطي الفعل الثقافي مشروعية استمراره، في بناء المشروع النهضوي العربي المعاصر، على أسس عقلانية، سعيا منه إلى تحويل المنتج الثقافي من حالة الإنتاج الأولي، إلى حالة الإدراك والوعي، وهذا ما يؤكدته الدكتور جمال الدين خضور في كتابه (مأساة العقل العربي) الذي يعد نواة لمشروع ثقافي نهضوي جاد.

إلا أن انتقال الفعل الثقافي من حالة الركود والاضمحلال إلى حالة المواجهة، والمصادمة مع الواقع لم تزل مغامرة يهابها الكثيرون، ولم يتجرأ عليها إلا القلة من المثقفين الذين عرفوا وأدركوا بحسهم الصادق ما للثقافة من دور فعال في إنجاز المشروع الحضاري للأمة، وفي الدفاع عن مقولاتها وعن قيمها المترسخة في الجذور. وهذا الأمر أيضا نبه المثقف المخلص للخطر القادم مع ثقافة التطبيع التي يروج لها الكثير من المثقفين الذين فقدوا بوصلة التوجه الوطنية، فانخرطوا في كورس التطبيع مع إسرائيل، العدو التاريخي للأمة العربية متاجرين بمواقفهم، موضحين بمقولاتهم جميعا، محاولين أن يحجزوا أماكنهم في المرحلة القادمة لأنهم يعدون ما يقومون به من لقاءات وحوارات مع العدو الصهيوني من حقهم، وأن التطبيع مع إسرائيل على حد تعبیر أحدهم هو استحقاق مصري (٧).

وقد تناسى هؤلاء وغيرهم ما هدر من حقوق الأمة العربية على مرأى ومسمع العالم دون أن يحرك أحد ساكنا، بل كان العرب هم الجناة، وإسرائيل دائما هي الضحية بعرف النظام الجديد الذي تقوده الولايات المتحدة مستثنية إسرائيل من كل القرارات الدولية، ومحاولا أن تطبق أي

والأمم في ظل أوطان سعيدة مستقلة متقدمة.

ولأنهم مؤهلون، بحكم المواقع والاختيار، ودرجة الوعي، إنهم الطليعة، والرائد، والمنقذ الذي يؤسس لبناء متين على أرضية سليمة (٨).

فالدكتور علي ينطلق من أساسيات الميثاق الذي أرقه المؤتمر الثامن عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب المنعقد في عمان من ١٢ - ١٩ كانون الأول ١٩٩٢ الذي أكد على أن الصراع العربي مع العدو الصهيوني صراع مع وجود، وأكد على الحرية والمساواة واحترام الحقوق والحريات العامة للمواطنين، وعلى خصوصية الثقافة العربية الإسلامية بكل قيمها ومقوماتها وتاريخها وتراثها، وكذلك ما في اللغة العربية من حمل معرني وقيم متنوعة عبر التاريخ، وما لها من فريدة وأصالة بين اللغات الأخرى. وبين دور الثقافة التي تقوم على أساس من الثقة والاعتدال، مؤكداً على الخلاص الثقافي المرتبط بالخلاص السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ضمن المنظور القومي، وجاء أيضاً في الميثاق بأن تقدم المجتمع العربي منوط بتقدم البنى الشورية والاجتماعية والمدنية فيه تربوياً وتعليمياً وعلمياً، مبيناً موقفه المناهض للديكتاتورية وعدها حالة سياسية متخلفة لا تتلاءم مع القيم العربية والتعليم الإسلامية هذا إلى جانب تأكيد على المنطلق القومي في تأسيس أي مشروع نهضوي عربي.

وان المتمعن بشكل دقيق بمقررات الميثاق، والقارئ لجميع كتابات د. علي يجد هذا التلاحم فيما بينها وأن الدكتور علي مخلص لمنطلقاته ومبادئه، ولقررات الميثاق الذي أشرنا إليه، وأضعا نصب

قرار - يصدر بحق غير إسرائيل - بالقوة العسكرية. حتى أن الحوار مع إسرائيل الذي يقره بعض السياسيين والمتقنين تملي شروطه إسرائيل بما يتناسب ومصالحها من مقلاتها التوراتية المزيفة.

فمواجهة التطبيع بأشكاله كافة جاءت من منطلق رفض الاستسلام للعدو الصهيوني بأي شكل كان وليس من منطلق - كما يقول البعض - مصادرة الرأي الآخر، وقمع الحريات الشخصية، إلا أن من يروجون للتطبيع من المتقنين لم يكن بحوزتهم من حجة سوى هذه الشعارات التي راحوا يطلقونها أمام العالم جزافاً للدفاع عن أفكارهم من طرف خفي، والتي ربما لم يستطعوا الإفصاح عنها بشكل صريح وواضح.

ومن يتتبع كتابات د. علي في دوريات الاتحاد، وفي الدوريات العربية، وفي معظم الكتب التي يصدرها يدرك هذه الميزة التي تميز كتاباته، ويدرك حالة الفعل الثقافي الذي يعمل على إنجازه، فيؤكد دائماً على حالة التواصل بين الثقافات العربية القديمة، وبين الثقافات الإنسانية الأخرى، مؤكداً على الجذور التاريخية للثقافة العربية التي أثبتتها الرقم المكتشفة حديثاً، وعلى غنى المنظومة الثقافية العربية بالنسبة إلى الثقافات الأخرى، ويحمل المتقنف المسؤولية كاملة لأن المتقنين يتحملون مسؤولية حيال الواقع الاجتماعي وحيال ما يهدد الثقافة والشخصية والهوية، وما يقيم الثقافة على قدم وساق، ويجعل للأمة حضوراً إيجابياً كريماً على كل مستوى وصعيد، ابتداء من مجالات العلم والثقافة، وانتهاء بالسلوك الحضاري، واستثمار السعادة الإنسانية، وكل ما يوفرها للأفراد،

عينيه وحدة الأمة وبناء الإنسان، وتأسيس الثقافة العربية الأصيلة، ليكون كل ذلك بداية للخروج من المازق الراهن للثقافة والمتقنين، وللأمة والوطن والإنسان.

وستحاول في هذه المقاربة السريعة أن تحدد أفاق الثقافة عند الدكتور علي من خلال كتابيه: (مشكلات في الثقافة العربية) (٩) و(دراسات في الثقافة العربية) (١٠) مستعينين ببعض الدراسات المتفرقة هنا وهناك والتي توضح الرؤيا والخط البياني لكتابات الدكتور علي كافة.

مفهوم الثقافة والمثقف:

ينطلق د. علي في تحديث مفهوم المثقف من الدائرة الأوسع - دائرة الإنسان «فالمثقف عنده: هو الإنسان الذي عرف نفسه، ليعرف ما له وما عليه، مؤكداً على أن المثقف هو الإنسان الذي خضع لنظام تفرضه الأخلاق» (١١). وإن نظرة متحصصة لهذا التعريف تقودنا إلى تحديد السمات والخصائص للمثقف في منظور الدكتور علي:

١ - المثقف إنساني.

٢ - المثقف مرتبط بمعرفة الذات.

٣ - المثقف يعرف حقوقه وواجباته.

وكل ذلك منطلقاً أخلاقياً يقوم على خدمة الإنسان والمجتمع.

أما الثقافة بالمعنى العام فهي «مجموع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية الخاصة التي تميز مجتمعا بعينه أو فئة اجتماعية بعينها، وتشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة، والانتاج الاقتصادي، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، وتضم القيم

والتقاليد والمعتقدات» (١٢).

وإن هذه السمات عبر الزمان، وبتأثير العوامل تحدد الشخصية الثقافية لأمة من الأمم، ومفهوم الثقافة عند د. علي يأخذ سمات متعددة، منها:

١ - الثقافة فعل مقاوم:

الثقافة في أحد وجوها الصريحة - كما يرى د. علي - فعل اعترض يصنعه الوعي وينميه تفاعل الرأي (١٣). فهي فعل اعترض على الركود والسكون، وهي تحريض على السؤال، ومن خلال ذلك توضح سبيل الحياة للإنسان بدعوتها المتجددة للمعرفة، وفي تضمينها قوة كامنة تساهم في التغيير الشامل من خلال ميزة الفعل فيها «لأنها تكتنز قدرة خلاقة تمكنها من تحويل الطاقة إلى إنجازات وأفعال يتجلى فيها الإبداع والقصدية» (١٤).

لذلك فالثقافة تحمل على عاتقها الدفاع عن الهوية، لأنها وعاء الهوية، والمقوم الرئيس من مقومات الشخصية، وبالتالي هي محرك الإرادة بوعي الإدراك.

ويتساءل د. علي: كيف تكون الثقافة فعل تغيير ومقاومة في آن معا؟ ليجيب أن المقاومة تنصرف في بعض معانيها إلى الدفاع عن ثوابت تحافظ عليها الثقافة، وهي تحمل معنيين:

- معنى الدفاع عن الأمة من موقع الثقافة باتجاه الخارج.

- ومعنى يتصل بالدفاع عن حيوية وجود الأمة من موقع الوعي بالذات، عبر تاريخ الثقافة باتجاه الداخل.

ولكن ما مفهوم المقاومة التي يقول بها د. علي؟

«هي فعل غريزي تمليه الطبيعة السليمة للكائن الحي حين يواجه خطراً مباشراً يهدد حياته، وبهذا المعنى يمكن

المأزق الذي تمر به أمتنا ووطننا وإنساننا على الأصعدة كافة، لتكون الثقافة هي الفعل الحقيقي في عملية التغير القادمة انطلاقاً من أساسين متينين يقوم على الديمقراطية لأن «مأساة ثقافتنا كانت قد بدأت منذ أن أهملنا أخطر جانب من جوانب قضية التنوير، ونعني بذلك مسألة الديمقراطية» (١٨).

مشكلات في الثقافة العربية:

يحدد د. علي مشكلات الثقافة العربية ضمن نسقين، وسنعرض لهذه المشاكل بإيجاز استناداً إلى كتابه (مشكلات في الثقافة العربية) (١٩) وذلك لتكتمل دائرة البحث في الأفق الثقافي عند د. علي.

أ - نسق يمتد في العمق، ويضم مشكلات تتصل بالجواهر الخالص، وبالشوائب التي تداخله أو تحجبه، وقد حدد بعض المشاكل وحاول أن يناقشها علها تكون دعوة للتفكير في حلها بشكل صحيح:

١ - حول الجذر الثقافي العربي قبل الإسلام أجاب على بعض التساؤلات وهي: هل تبدأ الثقافة العربية مما تناقلناه عن الجاهلية؟ هل الجاهلية هي ذلك الظلام؟ ليرى أن الثقافة العربية ممتدة الجذور في عمق التاريخ، وتعود إلى عشرة آلاف سنة قبل الميلاد، بدءاً بالحضارة النطوفية في بلاد الشام وقد رد في سياق عرضه لهذه المشكلة على أولئك الذين يشككون بأصالة الثقافة العربية.

٢ - مشكلة كتابة التاريخ العربي وطبيعة التأثيرات بالثقافات الأخرى، أو بما يسمى بالمشافة، فالدكتور علي يدعو إلى الثقافة إلا أنه ضد التبعية والاحتواء.

٣ - مشكلة التكوين الاجتماعي

للثقافة أن تساهم في فعل المقاومة، ومن أجل الوجود والحرية والاستقلال، وتكون مساندة للمقاومة، وفاعلة في إسهامها لدعم الجهد الذي تبذله القوى البشرية الفاعلة على الصعيد جميعاً (١٥) ليرى في النهاية بأن «لا مقاومة إلا بالثقافة، أو لا يقاوم إلا بالوعي المعرفي، لأن اعتماد المقاومة على الثقافة واللجوء إلى المقاومة يكاد يكون ملائماً للتقدم ومحققاً له» (١٦).

ومن هذا المنطلق كانت دعوة د. علي إلى مواجهة التطبيع والوقوف جبهة واحدة ضد من يروجون له وهذا ما سنناقشه في فقرة الثقافة والتطبيع.

٢ - الثقافة حاجة قصوى:

إن الحفر الذي مارسه د. علي في الجذر الثقافي العربي، وربطه بالتطورات الاجتماعية والحياتية هذا إلى جانب مجمل الظروف التي تمر على الأمة، وتتداخل في حياة الإنسان اليومية بشكل مرهق هذا الحفر أكد عند د. علي الحاجة الثقافية الملحة في اليومي من حياته وضرورة الفعل الثقافي في عملية التغير والتحويل والهدم والبناء، فلا يمكن أن يقوم المجتمع بشكل صحيح إلا إذا كانت الثقافة تقوم بدورها «فأساس التنمية في كل المجالات هو الوعي، وأساس الوعي هو المعرفة وجزء كبير من المعرفة يحصل عن طريق الثقافة» (١٧).

ويرى الدكتور علي ضرورة دعم الثقافة كدعم الخبز لأن حاجتها لا تقل عن حاجته من أجل استمرار الحياة.

وكذلك تعدد سمات الثقافة التي ينادي بها د. علي لتشمل الحرية والتحدي والغذاء الروحي للإنسان والهوية التي تحدد شخصية الأمة، وذلك للخروج من

العربي: وما يليه من ممارسات غير سليمة، منذ مجتمع القبيلة حتى مجتمع الدولة.

٤ - مشكلة القومي والقطري في الثقافة العربية.

٥ - مشكلة اللغة العربية والهجوم الموجه إلى أصولها وجذورها.

٦ - مشكلة الموقف من التراث وكيفية التواصل معه.

٧ - مشكلة حرية التعبير.

وانطلاقاً من مشكلات هذا النسق يتضح لنا موقف الدكتور من مجمل القضايا التي طرحها في كتابه مما يحدد رؤاه المستقبلية للثقافة العربية والأمة والوطن والإنسان، فهو يدعو إلى ثقافة قومية منطلقة من الجذر العميق لتاريخ الأمة العربية، وذلك بقراءة نقدية متأنية للتاريخ، ليؤكد بعد ذلك على حرية التعبير كأساس لا بد منه من أجل بناء المشروع الحضاري للأمة، ومن أجل إقامة الصرح الثقافي على أسس متينة قوامها الديمقراطية.

ب - مشكلات في النسق الثاني، وهذا النسق يمتد أفقياً، ويحاول أن يناقش مشكلات ومعوقات تتصل بانعكاسات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية العربية على الثقافة، مما يؤدي إلى المشكلات التالية: ١ - حرية التعبير أيضاً وقضية الرقابة. ٢ - مشكلة توزيع الكتاب والدورية الجادة. ٣ - المحافظة على حقوق المؤلف المادية والمعنوية. ٤ - مواجهة متطلبات العصر في مجال الصناعات الثقافية. ٥ - مواجهة متطلبات الأمن الثقافي.

ويتضح أن تقسيم الدكتور لمشكلات الثقافة العربية إلى نسقين كان تسهيلاً لعملية البحث لأن المشاكل في

النسقين مرتبطة ببعضها ارتباطاً وثيقاً، وكل مشكلة تقود إلى الأخرى، والحل لا بد أن ينطلق من جوهر هذه المشاكل وهو الحرية، والأمن والديمقراطية، لأن الديمقراطية بجناحيها الحرية السياسية والفكرية يمكن أن تكون حلاً لمعظم مشكلات المجتمع العربي، وبما أن الثقافة منتج اجتماعي، فالديمقراطية تمثل حلاً لمشكلات الثقافة العربية.

التواصل الثقافي:

تكاد لا تخلو محاضرة أو دراسة أو بحث للدكتور علي حول الثقافة العربية من الدعوة إلى حالة التواصل الثقافي بين أفراد الأمة الواحدة، وذلك إدراكاً منه للدور الكبير الذي يلعبه هذا التواصل في عملية التوحيد. ومن الأمور المساعدة على هذا التواصل:

- انتشار الدوريات الثقافية والكتب، ووصولها إلى مختلف الاقطار العربية.

إلا أن هذا الأمر كما يرى د. علي تتحكم به السياسات العربية التي تعكس خلافاتها الشخصية على الوضع الثقافي، مما يجعل الحالة الثقافية تعيش مأزقاً سياسياً، فتتطوى على ذاتها لتعيش عزلة وحيدة تفتقد الدور الذي وجدت للقيام به.

وانطلاقاً من هذا الواقع «لا بد أن نذكر جيداً أن اللغة العربية والفكر والثقافة القوميتين، والمذوحدون، والنفس العربي، والتواصل الثقافي والأدبي الجاد في وطننا يتعرض لمخططات ترمي إلى إضعافه وتفتيته، لنشر هيمنة القطرية والإقليمية والمحلية والطائفية» (٢٠) «لذلك فمسألة انتشار المجلة الأدبية والثقافية، وانتشار الكتاب... مسألة لم

علي في كتابه (دراسات في الثقافة العربية) (٢٣):

١ - تشجيع البدع الدينية والمشعوذين، وتنصيب الجهلاء والأمعان أئمة، لتسود العقول غباوة وتغلفها غشاوة.

٢ - خلق النزاعات الطائفية، وتشجيع الروح القبلية، وخرق المقدسات.

وقد تطورت أساليب الاستعمار في عملية الغزو مع تطور الوسائل الحديثة، خاصة وسائل الاعلام التي تدخل كل بيت من البيوت، وذلك لأن الغزو «هو فعل قوة ضاقت بها محيطها، ونمت أطماعها، فخرجت من بيتها متجاوزة ذلك المحيط، إما لسد ضرورات أو لتحقيق طموحات» (٢٤).

وقد تجاوز الغزو الحديث مرحلة الغزو العسكري، ليصل إلى مرحلة احتلال الإرادة، وذلك من خلال الإبقاء على حالة التخلّف التي يعيشها الإنسان وتربّيها الأمة.

ويعيد د. علي حملات التشويه إلينا قبل غيرنا، ليبين بأن الغزو الثقافي ليس دائما من الوافد الخارجي، وإنما يكون من بين أفراد الأمة، ومن داخلها، فكم من فئة تعد التراث العربي إكواما من الكتب الصفراء، وتحاول أن تشكك بقيمة وجدوى ما قدمه أعلام ثقافة عصر النهضة الحديثة، وسواهم، مسوغة تجارب أو تقليعات فكرية وأدبية لا تحمل سلامة اللغة، ولا أصالة الثقافة، هذا إلى جانب ما يعاني منه الوطن من حالات التمزق التي تخدم بشكل من الأشكال الأهداف الاستعمارية وصولا إلى ما نراه كل يوم من زحف عربي نحو السلام، وتصفية القضايا القومية.

ويدخل تحت هذا النطاق - الغزو من الداخل - ممارسات الأنظمة ضد شعوبها، والحملات العربية التي لا تحترم العقل،

تعد تحتل التأجيل، وخطرها كبير على مستقبل الثقافة العربية، والحركة القومية والوحدوية، وعلى النضال من أجل التحرير والحرية والتقدم والديمقراطية في الوطن العربي» (٢١).

ولكن ماذا عن التواصل الثقافي مع الآخر - الثقافات الأخرى؟

هذا الأمر يقودنا إلى مناقشة مفهوم الثقافة، والغزو الثقافي، لتبين موقف د. علي من هذه القضية وإلى أي حد يمكننا الانفتاح على الثقافات الأخرى، دون أن يلغي ذلك شخصيتنا وثقافتنا.

الغزو الثقافي،

الغزو الثقافي بمعناه العام هو قضية محو للحضور الثقافي للأمة، ثم لشخصيتها كشخصية متميزة عن سواها، وينطلق من أحداث التشكك، ثم أحداث الفراغ في العقل العربي وفي الساحة الوجدانية العربية، والساحة المعرفية العربية، ليملا هذا الفراغ بنقاط أخرى وافدة، وبمعطى ثقافي من ثقافات غريبة (٢٢) والغزو الثقافي ينطلق من تخريب المقومات الأساسية لأمة من الأمم، ومحاولة تخريب آلية التفكير وتشويهها بأساليب مختلفة، بدءا من الغزو المباشر بالقوة والسلاح، وليس انتهاء بمحاولة شد الأمة إلى التبعية، وسلبها شخصيتها، وتمييزها، وكيونيتها، وقد بدأ الغزو الثقافي على الأمة العربية منذ أن بدأ تقسيمها على أيدي المستعمر إلى كتنونات سياسية متحاربة، وحاول أن يشن حملات تشويه وتزييف التراث، واللغة والحضارة العربيتين، وإشاعة عدم الثقة بذلك المعطى العربي ومن أساليب ذلك الغزو، والتي حددها د.

ولا العلاقات الأخوية العربية.

ويدعم ذلك كله، فقدان الكلمة لمصادقيتها، وارتباط العربي بالقرب سلبيا، ليبقى مستهلكا، دون... الالتفات إلى مرحلة الإنتاج.

ويجب ألا ننسى أن تشويه أغنية مهما كانت بسيطة يساهم في تكريس الغزو الثقافي، لأن كما الحضارة كل متكامل فالغزو يحاول أن يتجه إلى هذا الكل المتكامل، ومحاربة ثقافته، وتشويهه جزءا جزءا. ويفرق د. علي بين الغزو والمثاقفة، فالمثاقفة تقوم على الثقة والتبادل والتواصل الثقافي الخلاق، أما الغزو فهو قلق من جانب واحد على أرضية المحور والضعف وانهدام الثقة بالذات (٢٥). مؤكدا على دور الكلمة في التغيير لأنها تنطوي على شيء من الخلاص إذا قيلت بإخلاص، وإذا قيلت بوعس وبموضوعية وبمعرفة بما يحتاجه الناس، وبما ينقذ الناس. ويرى د. علي «أن مواجهة الغزو تنطلق من عملية التواصل هذا إلى جانب تحقيق الأمن الثقافي ليكون صمام أمان الأمة، لتجاوز مراحل التخلف العلمي والتقني وتحقيق الديمقراطية السليمة، من أجل أن يكون الإنسان حرا، وسيد ذاته، متسلحا بالمعرفة والعلم والوعي، لأن كل هذه الأشياء مجتمعة تشكل حجر أساس في البنية الثقافية العربية، وتحافظ على آلية التفكير العربي وتوجهه نحو الطريق الصحيحة، من أجل إفشال مشاريع أعداء الأمة وإنجاز المشروع النهضوي العربي القادم.

الثقافة والتطبيع،

منذ سنوات سألت الدكتور علي عن رأيه بالتحركات السلمية مع إسرائيل الجارية على قدم وساق في الساحة العربية، قال لي:

ليس هناك سلام مع إسرائيل، بل هناك استسلام لإسرائيل حتى لو بقي شهر واحد من الأرض العربية تحت السيطرة الإسرائيلية، فإسرائيل الراححة، والعرب هم الخاسرون. ومن خلال هذا الموقف الواضح والصريح يبين د. علي بساطة منطلقاته الأساسية في مواجهة التطبيع بكل ما يملك من قوة دون أن يهادن أو يتراجع عن موقفه. وقد أكد في كتابه (دراسات في الثقافة العربية) «إن الثقافة التنظيمية والسلمية هي تلك التي لا ترهن موقف العقل والضمير والوعي بالراهن والمحدود والمحكوم بظروف أو شرط مما هو سياسي مرحلي عابر أو ضعيف أو عاجز» (٢٧).

فهو يفصل بين ما هو سياسي وبين ما هو ثقافي، ويؤكد دائما على أن المواقف السياسية هي مواقف مرحلية محكومة بظروفها، وعلى المثقف ألا يدخل لعبة السياسي، بل عليه أن يحدد موقفه، لأن موقفه هو الأبقى وهو الأجدر بالاستمرار (٢٨).

ويؤكد دائما على أن العدو الصهيوني هو عدو تاريخي للأمة العربية، ورفض الحوار مع هذا العدو لا.. يعني رفض د. علي للمثاقفة، ولكن يعني رفض التطبيع الذي يعني الاحتواء وإلغاء الهوية والشخصية يقول: «ولا نغلق الباب أمام المثاقفة، ومعرفة الآخر، ولكن نحن حيال عدو يحتل أرضنا ويبيد ثقافتنا، ويلاحقنا يوميا، ويحتفل احتفالا تقديسيا بأمثال باروخ غولد شتاين العنصري الذي قتل المصلين، هذا نوع عدونا فبمن نعتزف، ومع من نتحاور» (٢٩).

ولقد حاول بعض الكتاب والمثقفين أن يخلطوا بين فصل أدونيس والموقف من الانظمة العربية، مع العلم أن موقف الاتحاد واضح وصريح، فهو يرفض التطبيع بشكل كامل وشامل، وهذا الأمر

وبداهيات ومسلمات لإعادة ترتيب البيت الثقافي العربي الذي يحتاج على أية حال إلى إعادة ترتيب» (٣١).

خاتمة:

إن الدكتور علي يسعي، وبشكل دؤوب إلى تأسيس مشروع نهضوي عربي، يقوم بأساسياته على رفض أي شكل من أشكال التطبيع مع العدو الإسرائيلي، ويعد الثقافة هي حصن الأمة وأداتها المواجهة، وأنها الحاجة القصوى للإنسان العربي من أجل الخروج إلى مساحة النور، وبما أن الثقافة (هي الواسمة بجملة معامدها ومبادئها لطبولوجية توضع الأمة في إحداثياتها الإنسانية ككل) (٣٢).

لا بد من إدراك دورها المستقبلي من أجل تأسيس المشروع النهضوي الانتروبولوجي العربي. وذلك ليكون سدا أمام ممثلي الثقافة الاغترابية السياحية على حد تعبير د. جمال الدين خضور أولئك الذين يعدون الاعتراض على الوجود الصهيوني سيكون فضيحة، وسيضر القضية الفلسطينية متناسين أنهم قد باعوا القضية بقضها وقضيضها، وهم يقومون بعملية الانبطاح الثقافي على أعتاب المشروع الصهيوني الذي يضع نصب عينيه هزيمة أيبادرة لمشروع نهضوي عربي.

ولا بد من التأكيد على سمة عامة في جميع كتابات الدكتور علي، وهي سمة التفاضل «فهو دائماً ينسج خيوط التفاضل في نهاية كل مقالة أو دراسة أو عمل إبداعي، لأنه مؤمن بالحرية، مؤمن بحتمية التغيير والتحرير والبناء، وذلك من خلال إدراكه لدور الكلمة ودور الأديب والألم، وواجب الكلمة في الانغماس في الواقع والحياة، والتعامل بصدق لخدمة الأمة والوطن والحقيقة» (٣٣).

لا يبريء نظاماً ما، ولا يبريء أحداً مهما كان موقعه، ولا يتعارض مع ما قاله بول شاورل في جريدة السفير في مقالة (نرفض إدانة أدونيس وتبرئة الأنظمة) حيث قال: «فإذا ما كان يكون موقف الإدانة شاملاً و كلياً أو لا يكون»، وهذا هو موقف الاتحاد، فهو لا يبريء لا الأنظمة السياسية ولا المثقفين الذين يروجون للتطبيع تحت لوائح مختلفة، وتحت تبريرات باهتة لا تنبئ إلا عن هزيمة أمثال هؤلاء... وهزيمة مشروعهم الثقافي، وإلا ما معنى أن يصبح الإسرائيلي قدراً لا مفر منه، على حد تعبير أميل حبيبي «والله يقال إنه إذا طلعنا إلى القمر راح تلاقى الإسرائيليون هناك» (٣٠) فهل يعني هذا أن الأمر أصبح مسلماً به، وأن التطبيع هو قدرنا المحتوم، وهل فقدنا أساليب المقاومة كافة، وهل إذا وجدنا الأنظمة سلمت وصالحت وطبعت علينا أن نلعب لعبة السياسي ذاته، فندخل على خجل تحت عيانتهم ليدخلنا إلى منظومة التطبيع؟ إن دخول المثقفين لعبة التطبيع مع العدو وهو أخطر من دخول السياسي، على أن هذا الأمر لا يبرر السياسي فعلته، وإنما يجب الفصل بين الثقافي والسياسي، ويجب أن يبقى المثقف هو الحصن الذي يدافع عن أمته، ومنظومته الثقافية، حتى إذا صالح السياسي يبقى ثمة حصن يحتمي الناس به، لأن موقف الثقافي هو الموقف التاريخي وموقف السياسي هو الموقف المرحلي، الذي ما يلبث أن يسقط بسقوط هذا الرمز أو ذاك.

لذلك كما يقول د. علي: «إننا بحاجة ماسة إلى إعادة نظر بكثير مما ثبت واستقر وران عليه الماء ويكثر من حقائق الإعلام وحقائق فترة الحرب الباردة، لأنها ليست حقائق على الإطلاق، ونحن بأمس الحاجة إلى إعادة النظر بترانيميات

- (١٨) أمين مازن. م. ص. ٤٠.
- (١٩) د. علي عقله عرسان. مشكلات في الثقافة العربية. م. ص. ١٩ - ٦١.
- (٢٠) د. علي عقله عرسان. دراسات م. ص. ١٨٦.
- (٢١) د. علي عقله عرسان. م/ ن، ص. ١٨٩.
- (٢٢) د. علي عقله عرسان. حوار. مجلة إلى الامام، العدد (٢١٧٠)، ١٩٩٣.
- أجرى الحوار: عامر الديك - أوام العبد لله.
- (٢٣) د. علي عقله عرسان. دراسات. م. ص. ٢١ - ٢٢.
- (٢٤) د. علي عقله عرسان. م. ن، ص. ٢٢.
- (٢٥) د. علي عقله عرسان. حوار. إلى الامام. مرجع سابق الذكر.
- (٢٦) د. علي عقله عرسان. دراسات م. ص. ٤٤.
- (٢٧) د. علي عقله عرسان. م/ ن، ص. ٢٠١.
- (٢٨) محمد جمال طحان. الثقافة واستراتيجيات المستقبل. دمشق، مجلة الموقف الأدبي، العدد (٢٦٤)، نيسان، ١٩٩٣، ص. ٧ - ٢٢.
- (٢٩) د. علي عقله عرسان. لقاء في إذاعة لندن نشرته الأسبوع الأدبي، العدد (٤٥٣)، آذار، ١٩٩٥، ص. ١٥.
- (٣٠) أميل حبيبي. لقاء عن إذاعة لبنان. نشرته الأسبوع الأدبي، العدد (٤٥٣)، آذار، ١٩٩٥، ص. ١٥.
- (٣١) د. علي عقله عرسان. افتتاحية. دمشق، الأسبوع الأدبي، العدد (٤٥٣)، آذار، ١٩٩٥، ص. ١.
- (٣٢) د. جمال الدين خضور. والمشروع النهضوي العربي وثقافة الاغتراب السباحية. دمشق، الأسبوع الأدبي، العدد (٤٤٦)، كس، ١٩٩٥، ص. ٥.
- (٣٣) أوام العبد لله. تحليل كتاب (دراسات في الثقافة العربية). بيروت، مجلة دراسات عربية. العدد (٤/٣) السنة الثلاثون، ص. ١٣٥.
- (١) عامر الديك. والمتقف العربي - المازق والخيال الصعب. دمشق، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد (٢٩٩)، ١٤، ١٩٩٤، ص. ٥.
- (٢) د. جمال الدين خضور. مأساة العقل العربي. دمشق، دار الحصاد، ط ١، ١٩٩٥، ص. ٩٣ - ٩٤.
- (٣) أمين مازن. والمراسن الثقافي والمراسن العربي. المغرب، مجلة الوحدة، العدد (١٠٢/١٠١) فبراير - مارس ١٩٩٣، ص. ٤٠.
- (٤) أمين مازن. م. ص. ٤٠.
- (٥) محمد جمال طحان. - وثقافة الثقافة - الحصن الأول والآخر. دمشق، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد (٤٥٥) آذار، ١٩٩٥، ص. ٥.
- (٦) محمد جمال طحان. والمتقف والجمهور - من يتهم من؟. دمشق، مجلة للمعرفة، العدد (٢٧٦)، ١٤، ١٩٩٥، ص. ٨١ وما بعدها.
- (٧) هشام النجاني. والمتقفون السوريون بين أوام الماضي وحقائق الحاضر. الكويت، ملحق جريدة السياسة، العدد (٩٢٩٢)، ١٠/١٠/١٩٩٤.
- أعيد نشرها في الأسبوع الأدبي، العدد (٤٤٥) ٢، ١٩٩٥، ص. ٢.
- (٨) د. علي عقله عرسان. افتتاحية. دمشق، الأسبوع الأدبي، العدد (٤٤٠) كس، ١٩٩٤، ص. ١.
- (٩) د. علي عقله عرسان. مشكلات في الثقافة العربية. دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٩.
- (١٠) د. علي عقله عرسان. دراسات في الثقافة العربية. ليبيا، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية، ١٩٨٨.
- (١١) د. علي عقله عرسان. م/ ن، ص. ٧.
- (١٢) د. علي عقله عرسان. م/ ن، ص. ٨.
- (١٣) د. علي عقله عرسان. مشكلات في الثقافة العربية. ص. ٢٠٧.
- (١٤) د. علي عقله عرسان. م/ ن، ص. ٢٢٩.
- (١٥) د. علي عقله عرسان. م/ ن، ص. ٢١٢.
- (١٦) د. علي عقله عرسان. م/ ن، ص. ٢١٥.
- (١٧) د. علي عقله عرسان. م/ ن، ص. ٢٢٢.

قناديل الصمت

قراءة حول الجنون والأدب

● فاضل موسى

ليشكل مناطق نفوذه وسيطرته على «العقل» الإنساني وإرادته. ثم بدأ يأخذ بعداً آخر في القرن الثامن عشر مفاده أنه نوع من الخطأ والجهل والذي يحرم الإنسان من نور العقل ويحول بينه وبين السلوك القويم. وهذا التصور - كما يرى فوكو - هو الذي قاد إلى تأسيس «العيادة العقلية» للمجانين وتم سلب حقوقهم الشخصية والشرعية، وصاحب القرار في هذا الموضوع هو الطبيب العقلي الذي يشكل انعكاساً للإرادة الاجتماعية

لقد كان مفهوم «الجنون» مرتبطاً بالبيئة التي ينتمي إليها «الكائن المجنون»، ومتغيراً تبعاً لمنظومتها الاجتماعية والفكرية والتاريخية، فقد نظر إليه في الأزمان القديمة على أنه تسلط القوى الخارجية الخارقة والقاهرة لإرادة الإنسان، أو تجسيد للشيطان أو الجنى على جسد المريض (لاحظ ارتباط لفظ الجنون والجن في اللغة العربية)، وابتداء من عصر النهضة الأوروبية أخذ مفهوم الجنون يبتعد عن الجسد وينفصل عنه

يمثل الوضع الطبيعي بالنسبة للإنسان، ولكن الوصول إلى هذا الوضع يفترض سلوك طرق متعرجة وملتبسة نظرا لما أضفاه العلم الحديث والمجتمع على الطبيعة الإنسانية من تشويه. وكان يرى أن الجنون ضرب من الهوس يفجر طاقات الإنسان، ويمنح حياته معاني تجعلها تلحق بعالم المستحيل، إلا أن الإنسان لا يتحمل صدمة الجنون وجبروته بسبب ضعف في إمكانياته وعدم قدرته على المواجهة والصمود أمام الرؤى الكبيرة الخارقة فهذه الأخيرة قوة طاغية عاتية - كما يرى بريتون - لا طاقة للإنسان المحدود على ضبطها والسيطرة عليها أو استخدامها بطريقة مثمرة في حياته، وليس من شك في أن أكبر دليل على ذلك تصدع حياة كثير من الفنانين والأدباء في النهاية أمام تجربة الجنون مثل، انطونين ارتو، نيتشه، فان كوخ، لوثر يامون، فيرلين، وغيرهم كثير.

إن المجتمع عندما يحارب الجنون فإنه يحارب لا وعيه الذي هو انعكاس لإرادته الخفية ودوافعه الحقيقية، فالجنون هو أساس أزمة تسيطر على الإنسان في أهم مكونات شخصيته ألا وهي «هويته» وهي أزمة غالبا ما تنتج عن صراع وتصادم بين الإنسان وطبيعته من جهة، وبين حقيقة المجتمع الذي ينتمي إليه.. ولما كانت هذه الحقيقة غالبا ما تشكل الجانب الخفي غير المعلن من حياة المجتمع نظرا لارتباطها بالقوى الكامنة فيه، فإنهم سرعان ما يأخذون حذرهم ويبدؤون بإقصاء المجانين ومحاربتهم لأنهم يشكلون فضلا نقديا لهم.

إن اختلاط الجنون بالعقل في شخصية المعتوه يعني قدرة «اللاعقل» على الاقتراب من الحقيقة، إذ كما يقول فوكو: «إن

والسياسية. بينما اقتصرت لغة «الطبيب العقلي» على الشرح والتفسير والبحث عن العلل والأسباب إلى أن انتهى إلى عدم وجود مفهوم للجنون بالمعنى العلمي لهذه الكلمة، وكان هذا الإعلان أحد مرتكزات فوكو للدفاع عن الجنون في كتابه «تاريخ العيادة».

أما الرؤية الأدبية والفنية للجنون فلها سماتها الخاصة المختلفة عن الرؤية العلمية، فبينما تقوم الأخيرة على تحديد المعنى من الخارج وعلى رفضها للجنون على أنه نوع من الانحراف غير المقبول، تقوم الأولى - الأدبية - على المنطق الذاتي الخاطف بمعزل عن المنظومة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وعلى تفهم الجنون وإيماءاته وإمكاناته لإنتاج خطاب أدبي لا ينتمي إلى الخطاب السائد، كمحاولة لاختراق حدود المألوف وكسر قوانين العقل وجسوديته الضيقة.

وقد شاع في الأدب القديم، خاصة اليوناني، الربط بين عمليتي الخلق الفني والإلهام الخارق. كما أن أدبيات التراث الأدبي العربي شهدت عملية الربط بين الإلهام الشعري وقوى الإبداع الخارقة والتي تتمثل في شياطين وملهمين يأتون من الماوراء.

يأخذ الجنون مدى واسعا لدى «نيتشه» إذ يرى فيه إحدى المتطلبات الضرورية لإحداث التحول الجذري في وجدان الأديب أو الفنان وتنجير طاقات الإبداع والخلق الكامنة فيه، وكان يرى على مستوى المعرفة استحالة الوصول إلى اليقين ويساوي بين خطاب العقل وخطاب الجنون، بل إن الوصول إلى الحقيقة هو الجنون بعينه فيقول: «اليقين الحقيقي هو طريق المرء إلى الجنون». وكان «بريتون» رائد الحركة السريالية يؤمن بأن الجنون

فيلسوف يرتدي قناعاً، أي أن دور الجنون في الأدب هو دور فلسفي وأن الجنون هو إرث يسري فينا نتيجة تراكم التاريخ والأحداث والمعرفة، فكما نستمد حكمتنا من الماضي (التاريخ)، كذلك فإن الجنون هو ما نستمد منه أيضاً، يقول نيتشه «ليست حكمة العصور وحدها هي ما يسري فينا، بل إن جنون العصور هذه ليسري فينا أيضاً، فما أخطر أن تكون وريثاً»، وتري ليليان فيدر في كتابها «الجنون في الأدب» «إن معالجة الجنون في الأدب تعكس تناقض الإنسان الوجداني تجاه العقل ذاته، فالعقل الذي يكون محيراً وغريباً ومربكاً من خلال تجلياته الغريبة الشاذة هو عقل مالوف ومعروف أيضاً، وهو يتكون أساساً من بنية الأحلام والتهديم والرغبات الغريبة التي يتم في الغالب إخفاؤها عن العالم الخارجي، وعن الذات الواعية».

هكذا نرى أن التمثلات الأدبية للجنون تكون تاريخاً من الاستكشاف للعقل في علاقته بذاته وبالأخرين، وقد ارتبط الإبداع الأدبي عبر فترة طويلة من التاريخ بالسلوك اللاعقلاني كما يرى (غوستاف يونغ) ويتجلى ذلك واضحاً لدى كل من فوكو وجاك دريدا إذ يتفقا على وجود منطقة أدبية محايدة بين الجنون والفكر، ولكنها بالنسبة للدور الذي تقوم به مختلفة عن كل منهما، فالجنون في الأدب يأخذ بعداً فلسفياً، بينما يأخذ في الفلسفة بعداً أدبياً مجازياً. فكل من الشاعر والجنون العاشق، وحدهم من يملكون الخيال الخصب الفعال وهم وحدهم الأكثر قدرة على تجسيد الرموز الإنسانية العميقة الكبرى على حد تعبير يونغ.

إمكانية السؤال عن العقل تتولد من قاع اللاعقل نفسه، كما تتوفر من جديد، إمكانية إدراك ماهية الوجود من خلال تصور هذيان الجنون في صورة وهم موازن للحقيقة، بين وجود الواقع أو لوجوده» فهو أي الجنون «المكان الخالي الذي يصبح فيه كل شيء ممكناً ما عدا النظام المنطقي لهذا المكان». بينما يذهب (أندرية جيد) إلى ضرورة الوقوف بين الجنون والعقل حين يكون الهدف إنتاج كتابة إبداعية فيقول: «إن أجمل الأشياء هي التي يفترضها الجنون ويكتبها العقل، ينبغي التمتع بينهما بالقرب من الجنون حين نحلم، وبالقرب من العقل حين نكتب» فالجنون كما الفكر صورة من صور الإنسان المقتصرة عليه كما يقول هيجل، ويذهب «نيتشه» أبعد من ذلك وهو استقالة العقل وأن الجنون هو الإمكان الطبيعي الوحيد للإنسان «فهناك أمر واحد سيظل إدراكه مستحيلاً وهو أن تكون عاقلاً».

ويقول باسكال: «إن الناس مجانين بالضرورة، أما كونهم غير مجانين فصورة أخرى من صور الجنون». ويبدو أن روسو يتفق مع كل من باسكال ونيتشه في أن الجنون هو الطبيعي وأن العقل ليس إلا استثناء وقصوراً، فالذي يتفوق في امتلاكه الحكمة والمعرفة هو الجنون، أما العقل فمتصف بالعجز والقصور بقوله: «ليس هناك من هو أقل شبهاً مني سوى نفسي، فأنا أخضع لمزاجين أساسيين يتغير كلاهما داخل نفسي بصورة منتظمة تجعلني إحداهما مجنوناً عاقلاً وتجعلني الأخرى عاقلاً مجنوناً، غير أن الجنون في كلا الحالتين يتفوق على الحكمة».

يظهر المجنون في الأدب دائماً على أنه

الخلافة الشافعية في العراق من معرضه الأخير في الكويت

طريق إلى بغداد

البيان

128

AL Bayan

على السبتي

... وعادات الأسماء

صدر حديثاً